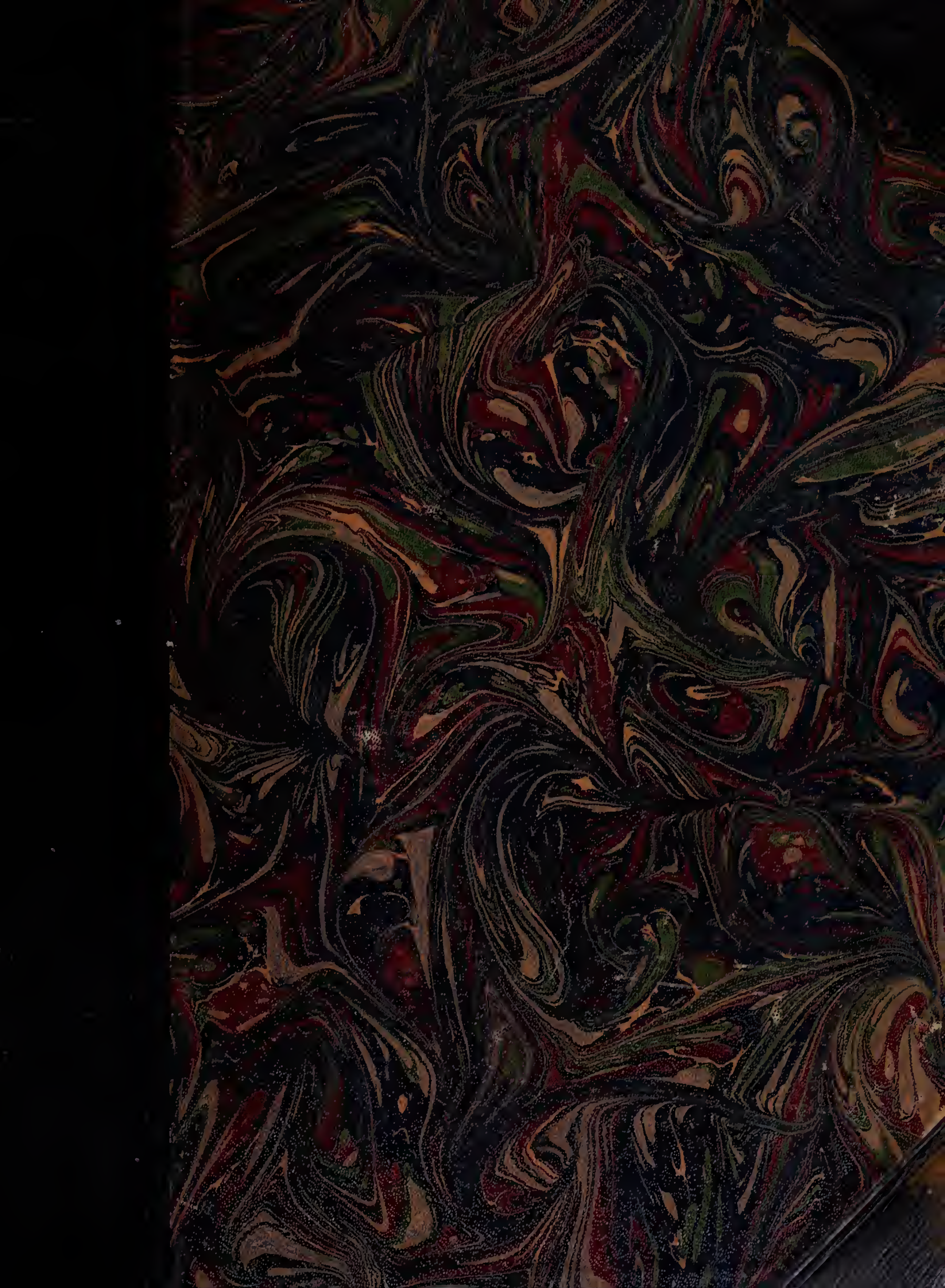
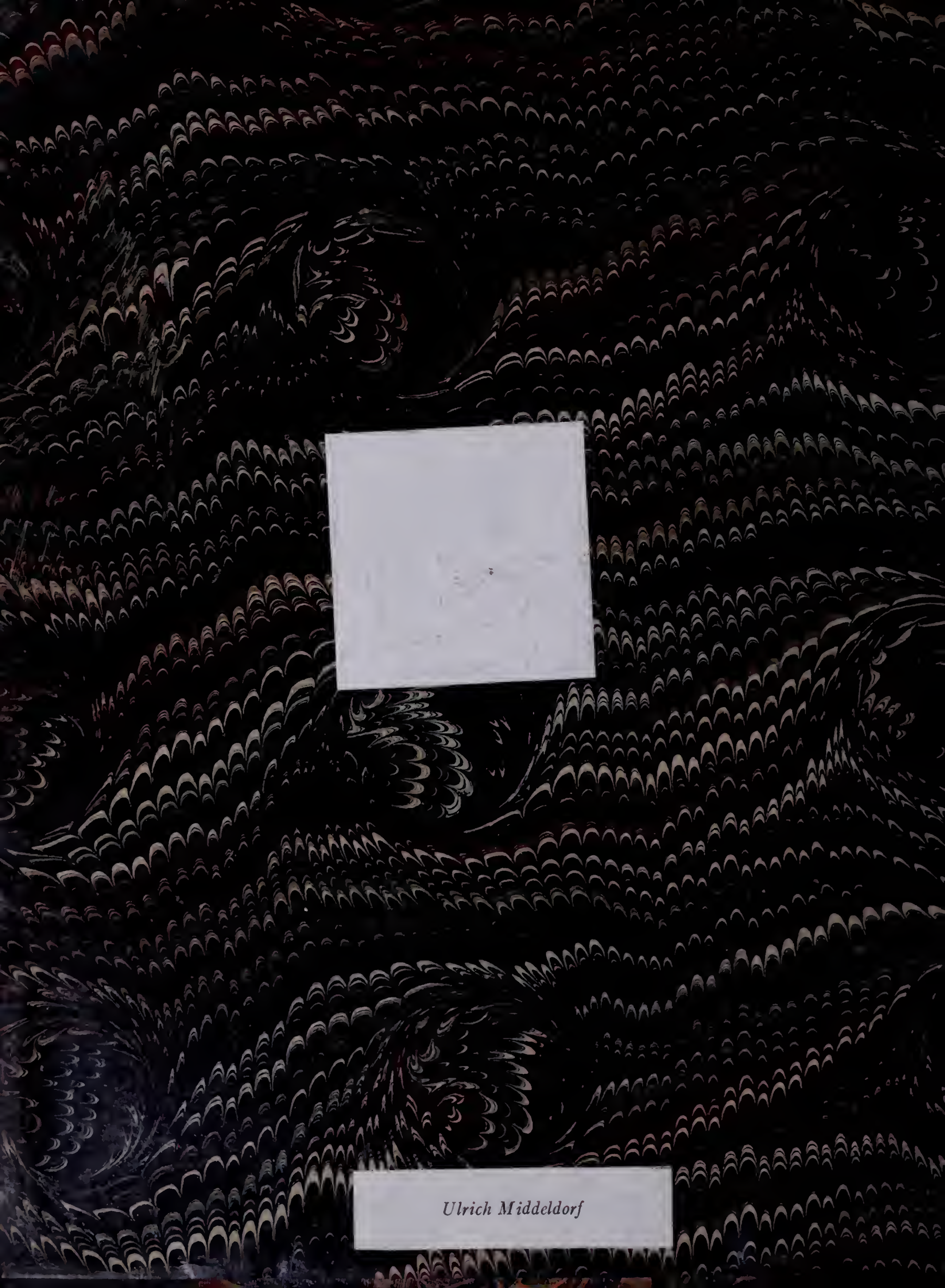
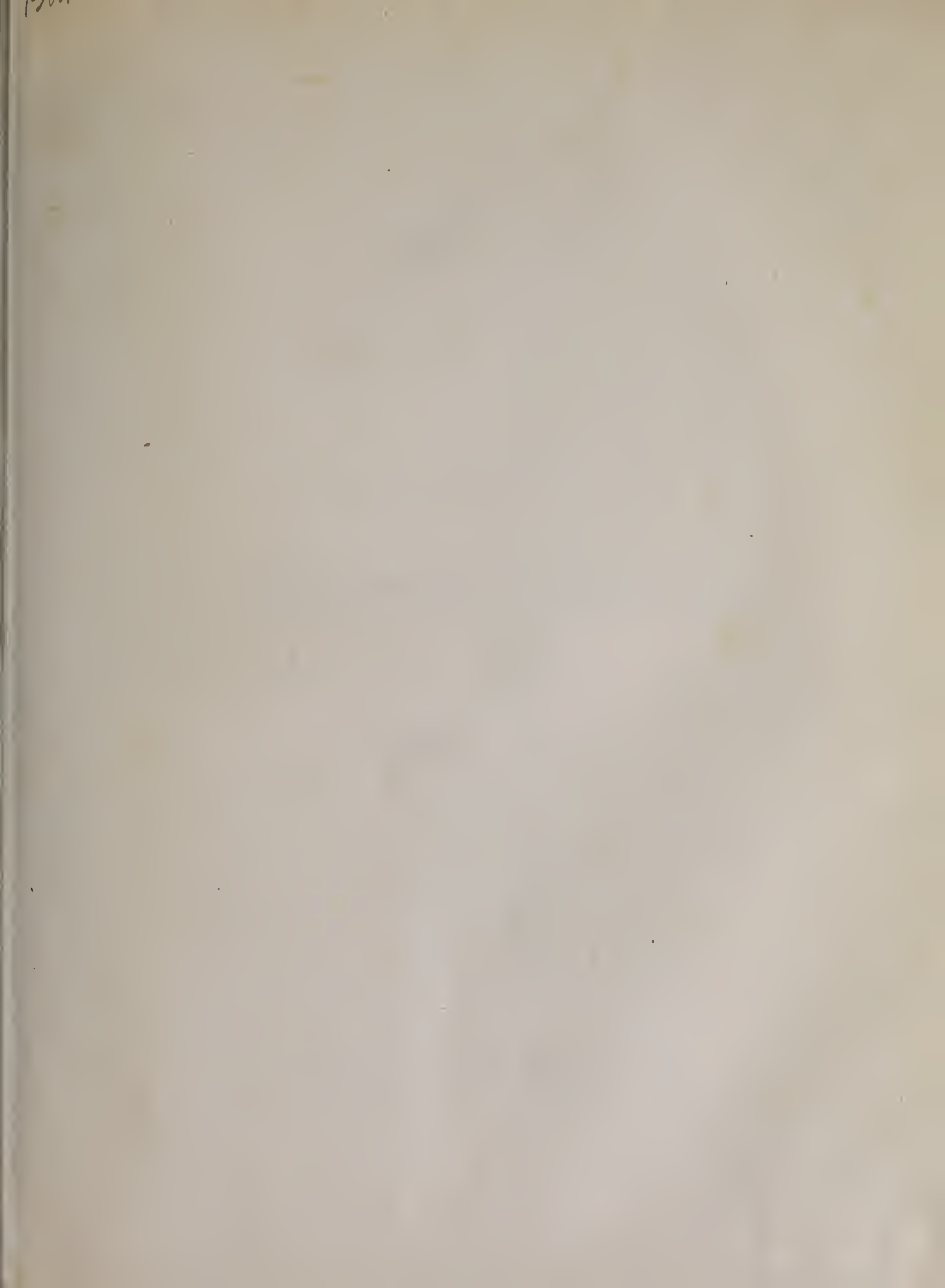



Ulrich Middeldorf



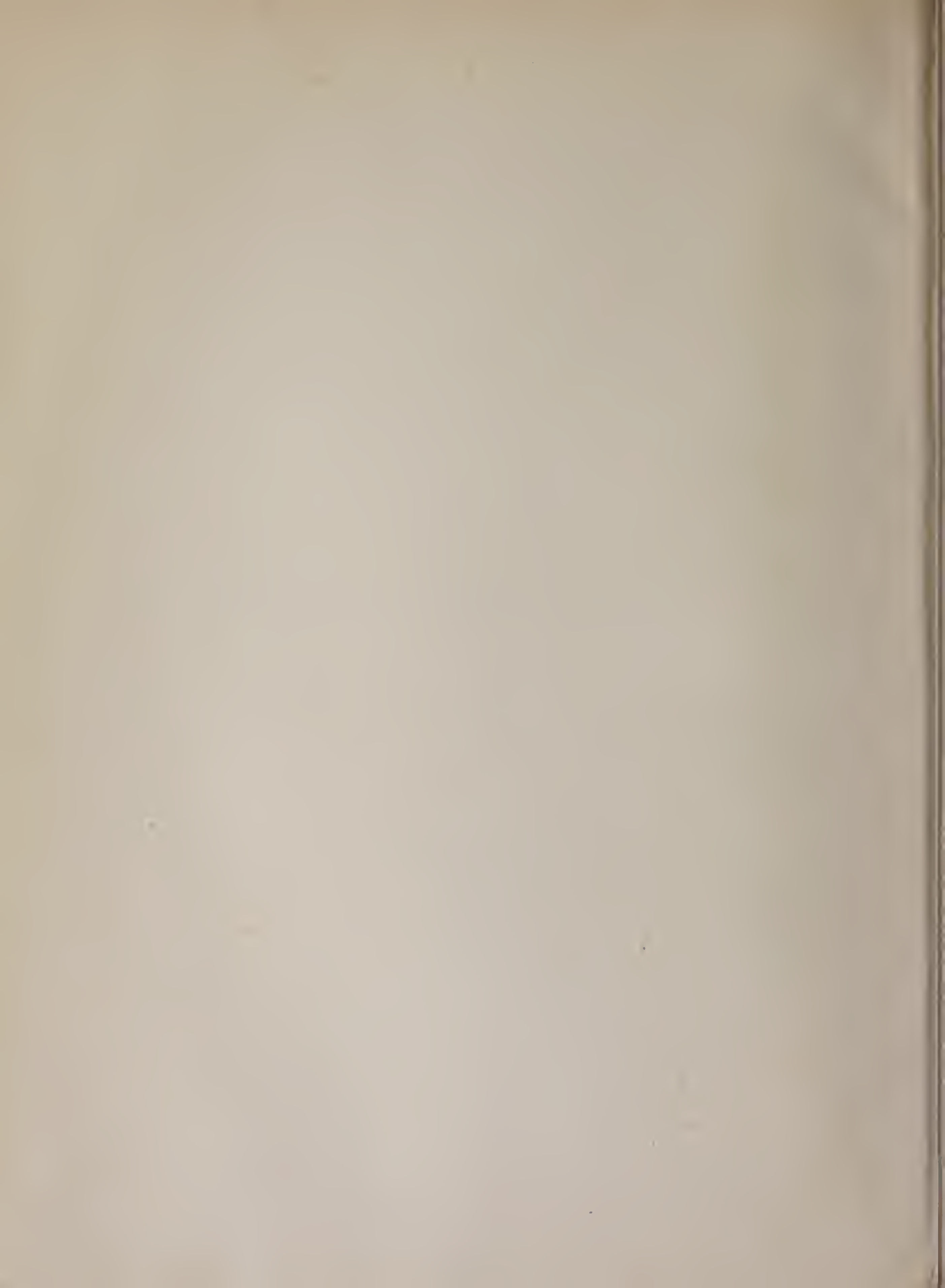
Cal.







ITALIENISCHE FORSCHUNGEN



ITALIENISCHE FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VOM

KUNSTHISTORISCHEN INSTITUT IN FLORENZ

ERSTER BAND



VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN
1906



Vorwort.

Der vorliegende Band, mit dem die Veröffentlichungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz beginnen, vereinigt mehrere Arbeiten. Sie beruhen auf der gemeinsamen Überzeugung, dass die Kunstgeschichte ihrer Natur nach ein doppeltes Studium erfordert: die Kunstwerke und die zugehörigen Urkunden sind miteinander zu untersuchen. So wird die Entstehung und Bedeutung der Kunstwerke durch sichere Schriftstücke erhellt. Diese Gleichzeitigkeit des Denkmäler- und des Urkundenstudiums lässt immer gute Ergebnisse erhoffen. Sie ist zunächst nur an der Quelle möglich, also in dem Lande selbst, das die betreffenden Kunstwerke hervorgebracht hat, soll aber durch diese Veröffentlichungen auch denen, die nicht jahrelang in Italien weilen und arbeiten können, allgemein möglich gemacht werden. Sie schliesst keine Einseitigkeit der Wege oder Ziele in sich, gestattet vielmehr, je nach den Wünschen der Verfasser die verschiedensten Gesichtspunkte nebeneinander ins Auge zu fassen, was die Aussicht ergibt, dass auch die Forschungsergebnisse sich über ein weites Gesichtsfeld hin ausbreiten werden.

Die erste Arbeit ist der Monumentalplastik gewidmet, der Entstehung der Matthäusstatue Ghibertis; sie bringt, wie es sich gegenüber einem hervorragenden Kunstwerke ziemt, die vollständigen Akten zur Kenntnis, während der Herausgeber, Privatdozent Dr. Alfred Doren in Leipzig, die Hauptergebnisse in einer Einleitung zusammenfasst.

Die zweite Arbeit, vom Inspektor der Brera-Galerie, Conte Dott. Francesco Malaguzzi Valeri in Mailand verfasst, ist biographischer Art und führt zu der Mailänder Künstlerfamilie Solari; hier sind der biographischen Darstellung die urkundlichen Nachrichten eingefügt.

Die dritte und die vierte Arbeit nehmen ein Thema in Angriff, das der Verfasser, Dr. Gustav Ludwig, in einer Reihe von Abhandlungen behandeln wollte. Sein Ziel war, den Hausrat der Venezianer

klarzulegen, der eine Fülle künstlerischer und kunstgewerblicher Gegenstände umfasst. Wir beklagen das frühzeitige Hinscheiden dieses hervorragenden Gelehrten und heben beim Abschluss seines Lebenswerkes als wichtig hervor, dass ihm doch noch vergönnt war, für die umfassende Aufgabe, die er sich gestellt hatte, das archivalische Arbeitsmaterial vollständig zu sammeln, es in gehaltvoller Einleitung vorzulegen und von den Abhandlungen, die er plante, eine erste zu verfassen, die in musterhafter Weise zeigt, wie er sich die Behandlung dachte. Wir sind ihm dankbar, dass er unserem Institute die Fortführung seiner wichtigen Arbeit anvertraut hat. Bei seinem Tode lag die einleitende «Quellenkunde» fertig korrigiert und die Abhandlung über das «Restello» in Korrektur vor. Seinem Mitarbeiter, Dr. Fritz Rintelen, der bei der Abfassung behilflich war, ist insbesondere die endgültige Überarbeitung der letzten beiden Kapitel und die schwierige Erklärung der Inventare im Anhang zu verdanken (bei der nur die Verantwortung für manchen Erklärungsversuch dem Unterzeichneten zufällt). Wie man erkennen wird, war das besondere Streben des Verstorbenen, und auch seine Freude, rätselhaft gewordene Kunstwerke, die seit Jahrhunderten niemand mehr verstand, durch eindringendes geduldigstes Studium von Hunderten archivalischer Stellen zu erklären, für Bilder, die vereinzelt auf uns gekommen sind, den harmonischen Zusammenhang und damit den Sinn des ganzen Bilderzyklus wieder aufzufinden. Dies ist ihm vortrefflich gelungen, er hat hierdurch die Methode der Kunstgeschichte bereichert. Seiner Arbeit folgt hier ein Nachruf an ihn von Dr. Wilhelm Bode, dem das Institut die wertvolle Verbindung mit ihm verdankt.

Um für die urkundliche Grundlage dieser verschiedenen Arbeiten den richtigen Hintergrund zu gewinnen, vergegenwärtige man sich, was auf Grund der älteren, in Vasaris Biographien und verwandten Büchern verkörperten Überlieferung und stückweiser Aktenkenntnis über diese Themata bisher nur bekannt war: bei dem Fortschritt der Monumentalplastik, den Ghibertis grosse Bronzestatuen bezeichnen, werden jetzt neben dem schaffenden Künstler auch die Auftraggeber beachtet; die bis in den fernen Osten wirkenden Solari werden eingehender bekannt; und für die Erkenntnis des damaligen Lebens werden an der Hand venezianischer Inventare neue Quellen erschlossen.

Bei Herstellung dieses Bandes musste man sich darüber entscheiden, in welcher Weise Urkunden, die in einer Zeit geschrieben wurden, da die Orthographie nicht auf der heutigen Höhe stand, abzudrucken sind.

Bei allem Wunsche nach möglichster Treue der Wiedergabe war doch den Herausgebern die Aufgabe zuzuerkennen, den modernen Lesern einen Text zu bieten, der nicht durch überflüssige Schwierigkeiten der Form vom Verständnis des Inhaltes abhalte, vielmehr das Verständnis möglichst erleichtere. Das Natürliche ist, hierin den Geschichtsforschern zu folgen und deren Grundsätze anzunehmen. Es sind namentlich die folgenden: die Abkürzungen werden aufgelöst, Interpunktion und Absätze werden sinngemäss angebracht, grosse und kleine Anfangsbuchstaben, Verbindungen und Trennungen von Worten, sowie die Buchstaben i und j, u und v werden dem modernen Sprachgebrauch gemäss verwendet, Akzente und Apostrophe werden behufs grösserer Deutlichkeit hinzugefügt, offenbare unbedeutende Schreibfehler stillschweigend berichtigt, Dialektformen und sonstige Eigenheiten hingegen beibehalten, Zusätze des Herausgebers durch Kursivschrift kenntlich gemacht. Bei fraglichen Einzelheiten wird man sich in dem «Bericht über die dritte Versammlung deutscher Historiker, 18. bis 21. April 1895 in Frankfurt a. M.», Rats erholen können, um auch weiterhin die dort für die deutschen und lateinischen Urkunden ausgearbeiteten Grundsätze nach Bedarf auf die italienischen zu übertragen. Erscheint gelegentlich erwünscht, von der alten Schreibweise mit allen ihren Eigentümlichkeiten ein genaues Bild zu geben, so werden photographische Schriftproben beizufügen sein.

Die zum Verständnis der Archivalien nötige Erklärung örtlicher Eigentümlichkeiten ist im Bande selbst, wo Gelegenheit vorlag, gegeben, so dass hier nur darauf hingewiesen zu werden braucht: über den Jahresanfang in Florenz und Venedig geben die Seiten 32 Anm. 4 und 183 Auskunft, über das dortige Münzwesen die Seiten 30 Anm. 1, 32 Anm. 1 und 341, über Mass und Gewicht die Seiten 316 Anm. 2, 27 Anm. 1 und 32 Anm. 2.

Bei Abschluss des Bandes ist es mir eine angenehme Pflicht, den Herren, welche den vorliegenden Arbeiten in ihrem Entstehen reges Interesse entgegenbrachten, im Namen des Instituts besonderen Dank auszusprechen. Er gilt vor allem den Direktoren der Staatsarchive cav. Alessandro Gherardi in Florenz, comm. Carlo Malagola in Venedig und dem seither verstorbenen comm. Conte Ippolito Malaguzzi Valeri in Mailand, welche die Forschungsarbeiten in ihrem wichtigen Bereiche mit sachverständiger Teilnahme förderten; den Staatsarchivaren cav. Alceste Giorgetti in Florenz und Luigi Ferro in Venedig; ferner denen, die uns interessante Aufnahmen in ihrer Obhut befindlicher Kunstwerke freundlichst zur Verfügung stellten, insbesondere den Direktionen des Victoria- und Albert-Museums in London, des Bayerischen National-

museums zu München und der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg, sowie den Architekten Gaetano Moretti, Direktor des Uffizio Regionale zur Erhaltung der Lombardischen Kunstdenkmäler, und comm. Luca Beltrami in Mailand; auch dem Maler Zaccaria Dal Bò in Venedig, der nach Dr. Ludwigs Angaben die Rekonstruktion des Restello ausführte, und dem photographischen Verlage der Gebrüder Alinari in Florenz. Ihnen allen sowie den Herren, die sich neben ihnen um die Förderung unserer Arbeiten verdient gemacht haben, fühlen wir uns dankbar verpflichtet.

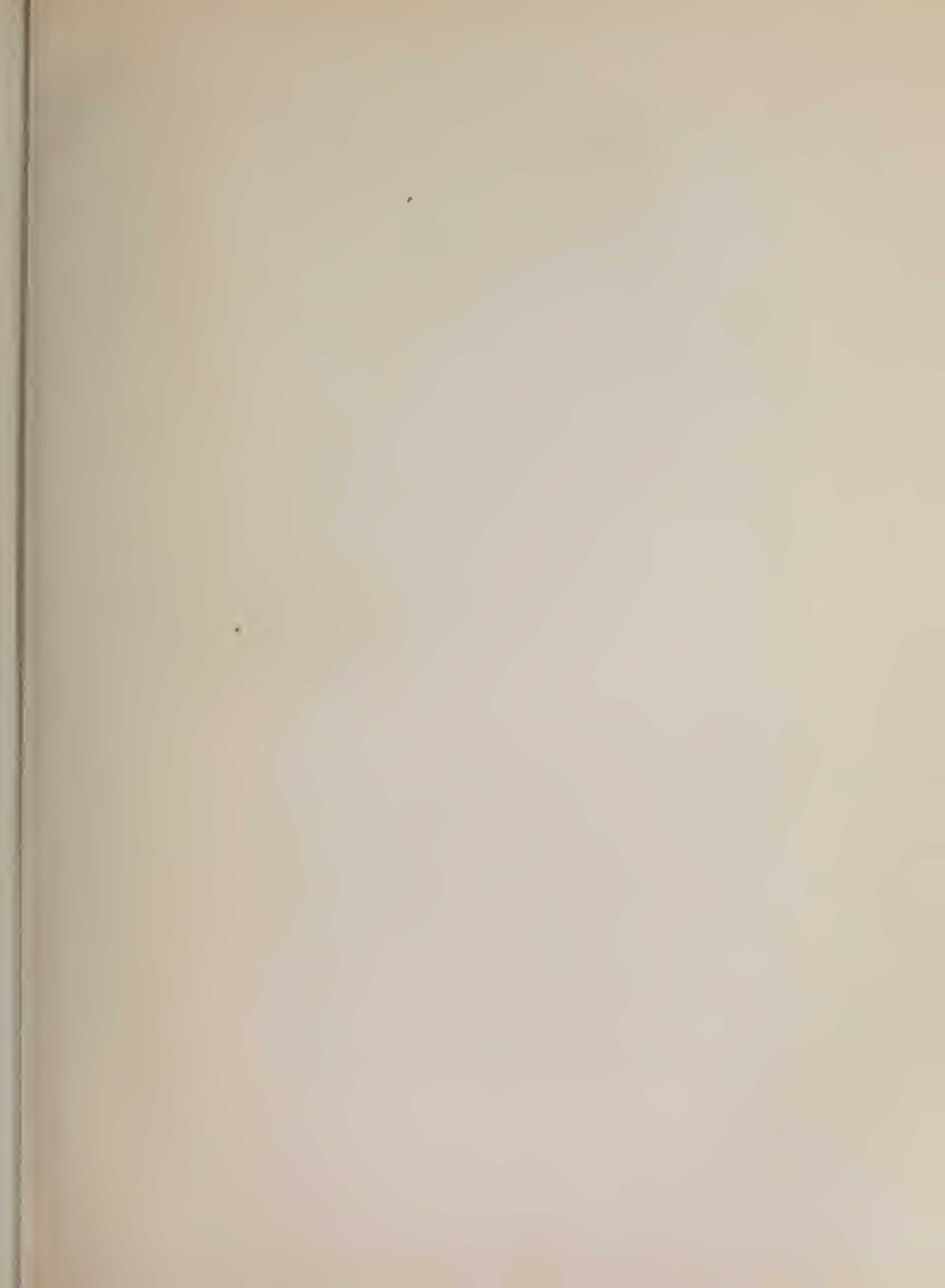
Florenz, im September 1905.

Prof. Dr. Heinrich Brockhaus,
Direktor des Kunsthistorischen Instituts.

Inhalt.

Verzeichnis der Abbildungen.



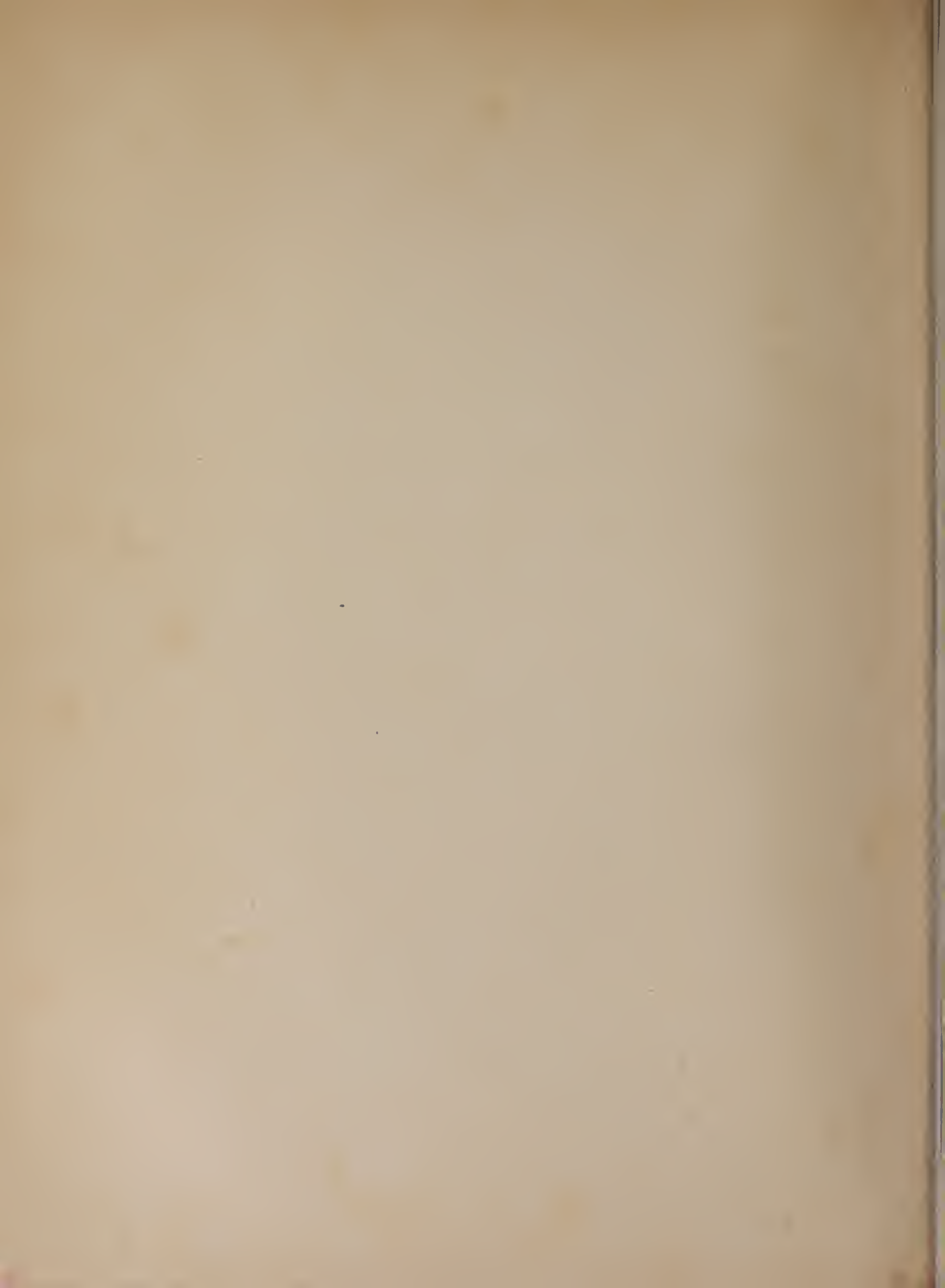






Lichtdruck von Albert Frisch, Berlin W. 35.

STATUE DES EVANGELISTEN MATTHAEUS
VON LORENZO GHIBERTI
AN OR SAN MICHELE ZU FLORENZ.



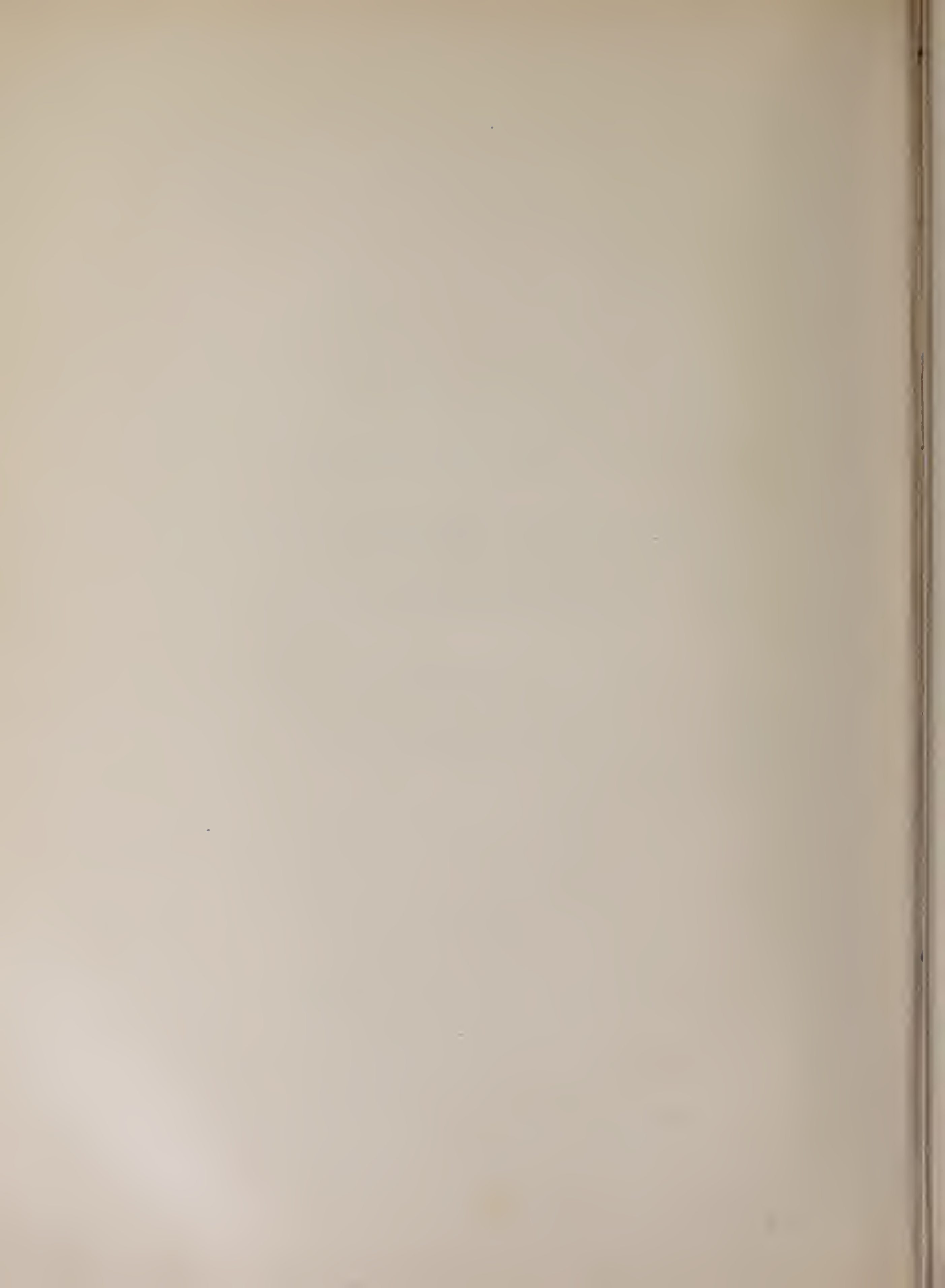
Das Aktenbuch für

Ghibertis Matthäus-Statue

an Or San Michele zu Florenz

herausgegeben von

Dr. Alfred Doren.



Einleitung.

Wie selten wird dem Forscher auf kunsthistorischem Gebiete die grosse Gunst zuteil, Entstehen und Wachsen eines Kunstwerks von seinen ersten Anfängen an bis zum vollendeten Gebilde an der Hand gesicherter Daten verfolgen zu können. Nicht etwa — das braucht nicht gesagt zu werden — in dem Sinne, dass es je gelingen könne, den Künstler selbst in seiner Werkstatt, bei dem Geheimnis seines Schaffens von Moment zu Moment, auf dem Wege von der Idee zum Produkt zu belauschen: dankbar müssen wir schon sein, wenn uns einmal Gelegenheit geboten wird, das, ich möchte sagen äussere Werden eines Kunstwerks in seinen einzelnen Stadien und Etappen zu verfolgen; die äusseren Umstände zu erkennen, die es ins Leben treten liessen, die ihm förderlich oder hindernd waren; vor allem aber den Künstler während des Verlaufs seiner Arbeit in den Beziehungen zu seinen Auftraggebern zu begleiten. Denn in der Klarlegung dieser Beziehungen zwischen Künstler und Besteller, der Stellung, die beide Teile zu einander einnehmen, des Masses von Freiheit oder Gebundenheit, das der künstlerischen Arbeit eingeräumt wird, liegt ein gutes Stück Kulturgeschichte einer bestimmten Epoche begründet; kleine Einzelheiten, an sich ohne Bedeutung, können da leicht, wie mit grellem Blitz, weite Zusammenhänge erhellen; die grosse Frage steht da zur Erörterung, wie eine Zeit, wie die richtunggebenden Männer derselben ihre Kunst werteten, auf welche soziale Stellung sie den Künstler als solchen, abgesehen von seiner Geburt und seinen äusseren Lebensverhältnissen, stellten, wie sie das Bedürfnis künstlerischer Schmückung des Daseins einreihten in die Stufenleiter der allgemeinen kulturellen Bedürfnisse. Es ist also weiterhin auch ein Stück sozialer Frage, das bei derartigen Untersuchungen gestreift wird; es tauchen dabei Probleme von weitester Perspektive auf, die erst in neuerer Zeit von der Forschung energischer ins Auge gefasst worden sind. Von besonderer Bedeutung aber werden diese Fragen, und ihre Beantwortung wird zugleich in mancher Hinsicht wesentlich erleichtert,

wenn es sich bei den Aufzeichnungen, die uns zur Verfügung stehen, um Werke handelt, die im Auftrage des Staates oder öffentlicher Korporationen entstanden sind: die Beziehungen zwischen Künstler und Gesellschaft liegen dabei gleichsam an der Oberfläche der Betrachtung, und es braucht nicht erst langer sichtender Arbeit, um sie oft mehr zu erraten als wirklich zu erkennen. Es bedarf wohl des Hinweises nicht, dass es sich dabei meistens um Werke der Architektur handeln wird. An Veröffentlichungen zur Geschichte einzelner grosser Baudenkmäler ist, seitdem man überhaupt begonnen hat, derartige Fragen historisch-kritisch an der Hand gesicherten Urkundenmaterials zu behandeln, wie anderwärts, so auch in Italien kein Mangel gewesen: es braucht nur an die dokumentarisch festgelegte Geschichte des Mailänder, Orvietaner, teilweise auch schon des Florentiner Dombaues erinnert zu werden. Wenn wir nun aber weit seltener über die Geschichte des Entstehens von Werken der Bildhauerei und Malerei in gleicher Weise unterrichtet sind, wenn wir in der Regel im besten Fall nur imstande sind, mittels hier und dort mühsam zusammengelesener Notizen ein meist lückenhaftes Mosaikbild herzustellen: so dürfen wir es wohl als einen glücklichen Zufall freudig begrüssen, wenn uns einmal die Entstehungsgeschichte eines statuarischen Werkes an einer einzigen Stelle vereinigt vorliegt, wenn wir dieselbe fast von Woche zu Woche an der Hand der Akten und Urkunden verfolgen können.

Das „Libro del pilastro“, das auf den folgenden Blättern veröffentlicht werden soll, ist allerdings bereits einmal vor zwei Jahrhunderten von einem Forscher benutzt worden. Baldinucci hat einige Stellen daraus mitgeteilt[1], die der jüngeren Forschung zur Verfügung standen. Seither war das Aktenheft verschollen, vergraben in den fast unergründlichen Schätzen des Florentiner Staatsarchivs, wo es der Herausgeber bei Gelegenheit seiner auf ganz anderen Gebieten liegenden Forschungen wieder auffand[2]. Für die Herausgabe hat er an Herrn Staatsarchivar Alceste Giorgetti in Florenz einen kundigen Mitarbeiter gefunden, der insbesondere über die vorkommenden Persönlichkeiten sichere Anskunft zu geben wusste, wofür ihm besonderer Dank ausgesprochen sei.

---

[1]) Baldinucci, „Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua“, seit 1681 erschienen.

[2]) Die Handschrift ist im Florentiner Staatsarchiv erhalten in einem in Pergament gebundenen Kodex von der Grösse 22 : 29 Zentimeter und führt die Signatur „Arte del Cambio“ No. 18. Sie enthält 47 beschriebene, im übrigen leere Seiten. Ausser den eigenhändigen Unterschriften des Hauptvertrags scheint der ganze Kodex von der Hand des Notars der Wechslerzunft Ser Stefano di Ser Naddo geschrieben, obwohl die Handschrift nicht an allen Stellen gleichmässig ist; das Ganze ist in der typischen Kanzleischrift der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vortrefflich geschrieben und ebenso gut erhalten. Zwei Schriftproben folgen auf Seite 19 und 29.

Am 23. September 1336, zu einer Zeit, da Florenz sich einer gewissen Ruhe und Stetigkeit der inneren und äusseren Entwicklung erfreute, wurde von der Signoria in feierlichster Form der Beschluss gefasst, an Stelle der alten, durch Feuer halb zerstörten und nur notdürftig wiederhergestellten, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Halle, unter deren Säulen der städtische Viktualienmarkt stattfand, eine neue, der gestiegenen Würde und Schönheit der Stadt angemessene, zu bauen; und dies umsomehr, als an Pfeilern der alten Halle ein wundertätiges Marienbild und ein Bild des Erzengels Michael sich befanden, die dringend grösseren Schutzes und einer würdigen Ausstattung der Umgebung bedurften[1]. Nach der Sitte der Stadt und der Zeit wurde einer der Zünfte, diesmal der Seidenzunft, die Oberleitung und Beaufsichtigung des geplanten Baues übertragen. Weit bedeutsamer aber für die weitere Entwicklung des Bauwerks und für die Stellung, die es in der Geschichte der Florentiner Kunst einzunehmen berufen war, wurde die am 12. April 1339 auf Antrag der Baukommission von der Signoria zum Beschluss erhobene Bestimmung, dass die 12 oberen Zünfte neben der „parte Guelfa", der korporativen Organisation der Welfenpartei, mit der Ausschmückung des Baues in der Weise zu betrauen seien, dass jede an einem der Pfeiler aussen ein Tabernakel mit dem Standbild oder Bild ihres Schutzheiligen anbringen solle[2]. So war mit einem Schlage für eine ganze Reihe von Kunstwerken gesorgt, und der Ruhm, den die Statuen von Or San Michele späterhin einbrachten, stellt die Bedeutung dieses Beschlusses in helles Licht. Der Bau ruht auf zehn Pfeilern, von denen die Eckpfeiler sogar zwei Aussenseiten zum Schmucke darboten, so dass 14 Nischen mit Statuen in Frage kamen. Ein Eckpfeiler freilich schien, weil er die Treppe enthält, nur eine Nische aufnehmen zu können; wäre den Technikern nicht gelungen, die Bedenken zu besiegen, die hier der Anbringung einer zweiten Nische im Wege standen, so hätten wir wahrscheinlich entweder die Georgsstatue Donatellos oder die Matthäusstatue Ghibertis nicht erhalten; denn diese beiden Statuen wurden für den Treppenpfeiler gearbeitet, weshalb sie auch auf die flachsten Nischen angewiesen waren.

Über ein Jahrhundert hat es dann allerdings gedauert, ehe der längst gefasste Beschluss in vollem Umfang in die Wirklichkeit übersetzt war. Innere und äussere Unruhen, finanzielle Schwierigkeiten liessen zunächst den Bau selbst nur langsamen Fortgang nehmen; erst als an Stelle der

[1]) Bei dem kurzen Überblick über die Geschichte von Or San Michele folge ich der Schrift von Franceschini: „L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze" (1892).

[2]) Die Petition ist veröffentlicht bei Gaye: „Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI", Band I (1839), Seite 46.

Seidenzunft die besonders durch die Vermächtnisse des Pestjahres reichgewordene Bruderschaft der „Laudesi“ die Leitung des Baues übernahm, konnte er im Rohbau in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts zum glücklichen Ende geführt werden.

Die Zünfte aber waren in der gleichen Zeit der ihnen gestellten Aufgabe nur insoweit gerecht geworden, als sie im Innern der gewölbten Kapelle, auf der sich nach der unterdes veränderten Baudisposition der turmartige Oberbau erhob, eine Reihe der Pfeiler mit den Bildern ihrer Schutzpatrone geschmückt hatten. Um die Wende des Jahrhunderts begannen dann einzelne auch aussen die ihnen zugewiesenen Nischen mit Statuen zu schmücken, von denen uns drei noch erhalten sind[1]. Erst eine energische Mahnung aber, die die Staatsbehörden im Jahre 1404 an die Zünfte ergehen liessen, nunmehr binnen einer Frist von höchstens zehn Jahren die ihnen überwiesenen Pfeiler mit Statuen in Nischen zu schmücken, weckte unter den einzelnen Korporationen einen eifersüchtigen Wettbewerb um die Palme der besten Leistung und zeitigte so einen Erfolg, dessen wir uns noch heute freuen dürfen.

Es war die Zeit, die wir im ganzen wohl als die der höchsten Blüte des Florentiner Kulturlebens bezeichnen dürfen. Pisa, die langjährige Rivalin von Florenz auf dem Gebiete des internationalen Grosshandels, die politische Gegnerin von zwei Jahrhunderten, war endlich gefallen; der Zugang zum Meer war erreicht, ungeahnte Möglichkeiten öffneten sich dem tatkräftigen Unternehmungsgeist der Bevölkerung jenseit des Meeres in Ost und West; dem gesteigerten staatlichen und kommunalen Selbstgefühl schien nichts unmöglich. Dazu kam eine sichere, stramme Staatsverwaltung durch die in den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts nach Niederwerfung der Arbeiterrevolte ans Ruder gelangte

[1]) Ein Teil der Zünfte, so die Calimala-, die Wollen- und die Seidenzunft hatten allerdings schon kurz nach dem entscheidenden Beschluss von 1339 ihre Pfeiler gewählt; indessen hatten Marmorstatuen dort, so viel wir wissen, nur aufgestellt: 1. die Seidenzunft; ihr um 1400 entstandenes, später durch eine Bronzestatue ersetztes Standbild des S. Giovanni Evangelista wurde im Museo Nazionale von Schmarsow wieder erkannt und dem Piero di Giovanni Tedesco zugeschrieben; 2. die Zunft der Ärzte und Apotheker, die 1399 eine Gruppe der Maria mit dem Jesuskind dort angebracht hatte, die sogenannte „Madonna della Rosa“, die 1628 in das Innere übertragen und dort auf einen Altar verpflanzt wurde; sie wird von Vasari einem Simone da Firenze zugeschrieben, in dem Schmarsow Simone di Francesco Talenti erkannt hat (vgl. Schmarsow, „Die Statuen an Orsanmichele“ in der „Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz“, Leipzig 1897, Seite 36ff.). Endlich hat 3. neuerdings C. v. Fabriczy nachgewiesen („Archivio Storico Italiano“, V. Serie Band 29, 1902, Seite 308—327), dass auch die Zunft der Richter und Notare ihren heiligen Lucas bereits im Jahre 1403 dem Niccolò di Piero Lamberti aus Arezzo, genannt Pela, in Auftrag gegeben hatte, nachdem bereits am 25. August 1401 der Beschluss gefasst war, diese Statue zu errichten; sie befindet sich heute ebenfalls im Museo Nazionale.

Optimatenpartei. Das Dreigestirn der Künstler aber, die berufen waren in Skulptur und Architektur nicht nur von Florenz ein neues Zeitalter heraufzuführen, trat eben damals über die Schwelle seiner tatkräftigsten und tatenreichsten Jahre: in enger Freundschaft mit einander verbunden durchstreiften Donatello und Brunelleschi die Ruinen Roms, während Ghiberti, anfangs in der Malerei sich versuchend, durch die siegreich bestandene Probekonkurrenz zur Anfertigung der nördlichen Bronzetür des Baptisterium berufen ward.

Donatello und Ghiberti waren es auch, denen der Löwenanteil der Zunftaufträge für die Nischen von Or San Michele zufiel; neben ihnen noch Nanni d'Antonio di Banco. Und nun man der Künstler sicher war, erwachte in den Zünften mit einem Male der lang gedämmte ehrgeizige Wettbewerb. Ghiberti war es, der es wahrscheinlich zum ersten Male nach Jahrhunderten wieder wagte, die von ihm mit glühendem Eifer gepflegte Technik des Bronzegusses an einer grossen freistehenden Statue zu erproben: unschwer mag man sich ausmalen, welches Aufsehen es in einer Stadt wie Florenz, in der künstlerische Ereignisse das Volk bis in seine tiefsten Schichten hinunter mit gleicher Intensität zu erregen imstande waren wie Ereignisse des politischen Lebens, machen musste, als Ghiberti im Auftrage der Calimalazunft den Guss der überlebensgrossen Statue Johannes des Täufers glücklich zu Ende führte. Bei den andern „grossen", den reicheren und mächtigeren Zünften aber weckte dies Gelingen naturgemäss das Bestreben, das von der einen erreichte nun ihrerseits ebenfalls zu leisten und womöglich zu übertrumpfen; wo man aber bereits Marmorstatuen besass, entschloss man sich ohne weiteres, wenn die Geldmittel für besonderen Aufwand reichten, diese Statuen auf irgend eine Weise zu veräussern, und sie durch andere in dem kostbareren und prächtigeren Material zu ersetzen; man versäumte es nicht zu betonen, dass die „neue" Statue schöner und würdiger noch ausfallen solle, als die hochgepriesenen Statuen der rivalisierenden Schwesterzünfte.

Das Verhältnis öffentlicher Korporationen, deren eigentliches Arbeitsfeld auf ganz anderen Gebieten lag, zur Kunst und zu den Künstlern ihrer Zeit — darauf mag hier in Parenthese in Kürze eingegangen werden — ist eine für das gesamte Wesen der Florentiner Hochkultur überaus bedeutsame und charakteristische Erscheinung und verdiente wohl einmal im Zusammenhang und von der höheren Warte allgemeiner vergleichender Kulturbetrachtung aus untersucht und beleuchtet zu werden. Längst waren um jene Zeit die Florentiner Zünfte über die engen Schranken wirtschaftlicher und gerichtlicher Verwaltungstätigkeit hinausgewachsen, die ihnen anfangs in Florenz wohl wie überall gezogen waren, in die sie anderwärts oft bis zu ihrem Untergang eingezwängt

blieben. Soweit wir ihre Geschichte hinab bis zu ihren Anfängen an der Hand gesicherter Daten verfolgen können, sehen wir sie in Florenz sich auswachsen zu den wichtigsten und bedeutsamsten Organen auch des politischen Lebens der Stadt, bis sie durch die „magna charta“ von 1293 zu Grundpfeilern des Gebäudes der florentiner bürgerlichen Verfassung gemacht werden: alle bürgerlichen Rechte und Pflichten sind von da an an die Zugehörigkeit zu einer der 21 durch die Verfassung allein anerkannten politischen Zünfte geknüpft. Ihr Tätigkeitskreis war damit zugleich erweitert und gefestet: bis zum Aufkommen der Vorherrschaft der Medici und zum Untergang der Florentiner Freiheit haben sie diese ausschlaggebende Stellung im inneren Leben des Freistaats nicht mehr verloren. Erst wenn wir uns diese Tatsache, diese im Mittelalter wohl einzigartige Stellung gewerblich-politischer Körperschaften vor Augen halten, erst dann wird auch die Geschichte der Florentiner Kunst, vor allem die Geschichte der öffentlichen Bauten in die rechte Beleuchtung gerückt: Dom und Baptisterium, die Minoritenkirche von Santa Croce und das Innocenti-Hospital sind unter der Leitung der oberen Zünfte, in denen Grosshändler und Grossindustrielle vor allem ihre Vertretung fanden, zu dem geworden, was wir noch heute staunend bewundern. Dieselben Männer, die tagelang über ihren Rechnungsbüchern sassen, die ihre Flotten voll Korn, Wolle und Tuchen nach Ost und West sandten, die die ganze damals bekannte Welt mit kaufmännischer Kalkulation überblickten und beherrschten, die die Geschicke der Stadt mit überlegener Klugheit und Weltkenntnis leiteten — sie waren es auch, die die rechten Künstler für jene Riesenbauten auswählten, sie überwachten, die Pläne wieder und wieder prüften, Änderungen anordneten, Konkurrenzen ausschrieben, das Material lieferten, oft genug die künstlerischen Wege wiesen, die zu gehen waren.

Für die Leitung solcher Bauten und für andere künstlerische Aufgaben hatte sich in den Zünften nun, ziemlich übereinstimmend, eine eigenartige Organisation herausgebildet, die im allgemeinen sich so sehr bewährt zu haben scheint, dass man an ihr während der ganzen Periode der Zunftverfassung unverbrüchlich festgehalten hat. Die Zunft wählte, sobald sie von den Staatsbehörden mit einem derartigen Auftrag betraut war, eine Kommission von je nach der Grösse und Schwere der Aufgabe 4 bis 12 Mitgliedern, die fortan als eigentliche Baukommission (operai) fungierte und — meist im Verein mit den Zunftkonsuln — in allen laufenden Geschäften selbständige Vollmacht besass: so die, den Künstler zu wählen, eventuell unter Ausschreibung einer Konkurrenz und nach Prüfung der Probearbeiten; das Material auszusuchen, zu beschaffen und zu prüfen; sich von dem geordneten Fortgang der künstlerischen Arbeit von Zeit

zu Zeit zu überzeugen, sie zu beschleunigen oder zu verlangsamen; Änderungen und Besserungen zu verlangen und durchzusetzen, ja sogar den Vertrag mit dem Künstler, falls dessen Leistungen den auf ihn gesetzten Erwartungen nicht entsprachen, zu kassieren; endlich die ihnen zugewiesenen Gelder zu verwalten und über deren sachgemässer Verwendung zu wachen. Nur bei besonders wichtigen Entscheidungen wurde auch der Rat der Zunft hinzugezogen; seltner gab dieser allein der einmal eingesetzten Kommission irgend eine die Freiheit ihrer Entschliessung beschränkende künstlerische oder organisatorische Direktive; hier und da endlich wurde, wie es z. B. 1362 bei dem Entscheid über die Änderung der Proportionen des Florentiner Doms geschah — ein Vorgang, wie er wohl nur in Florenz möglich war — die gesamte Bevölkerung der Stadt zur Begutachtung der eingereichten Entwürfe aufgerufen. Im Gegensatz zu den übrigen meist mehrmals im Jahre wechselnden oder wenigstens alljährlich neu besetzten Zunftämtern liess man in der Regel klugerweise in allen Fällen, wo die Vollendung eines Kunstwerks in absehbarer Zeit zu erwarten oder vertragsmässig ausbedungen war, diese Kommissionen bis zur vollständigen Erfüllung des ihnen gewordenen Auftrags im Amt; sobald ein Mitglied durch den Tod abgerufen, durch notwendige Reisen zu längerer Abwesenheit gezwungen oder zu einem der höheren Zunft- oder Staatsämter erwählt ward, kooptierten die übrigen an seiner Statt ein neues, am liebsten eines aus dem gleichen Haus. Eine derartige Wahl abzulehnen war ohne zwingende Gründe (causae sufficientes) streng verboten; ein Verbot, das indessen hier wohl weniger oft angewendet zu werden brauchte als bei anderen Ämtern freiwilliger Selbstverwaltung: wie gerne mochten die kunstbegeisterten, für das wiedererweckte Altertum schwärmenden Florentiner Geldaristokraten die Gelegenheit ergreifen ihren ästhetisierenden Neigungen auf diese selbstherrliche Weise frönen zu können, den Künstlern als Mäcenaten gegenüber zu treten und ihnen ihre Wege weisen zu dürfen.

Nach dem ursprünglich für die Ausschmückung der „Zunftkirche", wie wir Or San Michele nennen könnten, entworfenen Plane hätte auch die Wechslerzunft als eine der reichsten und angesehensten unter den „Arti maggiori" einen Pfeiler an ihr zur Ausschmückung zugewiesen erhalten müssen. Während aber andere von den höheren Zünften, die Calimala-, die Wollen- und die Seidenzunft, sich schon bald, nachdem der entscheidende Beschluss gefallen war, wenigstens die Pfeiler gewählt hatten, die sie schmücken wollten, hören wir nichts derartiges von der Wechslerzunft: wie denn überhaupt der ursprüngliche Plan nicht mehr eingehalten worden zu sein scheint, sondern

wahllos auch andere von den niederen Zünften des Kleinhandels und Kleinhandwerks — vielleicht in der Zeit, da die demokratische Strömung diese Kreise der Bevölkerung nach oben brachte — mit einer Aufgabe betraut wurden, zu der sie nach Ansehen, Stellung und finanzieller Kraft in keiner Weise berufen waren[1]. So mochte es kommen, dass die Bäckerzunft, in der Hierarchie der Florentiner Zünfte die letzte in der ganzen Reihe, wegen ihrer Armut und der geringen Zahl ihrer Mitglieder sich ausserstande sah, die eingegangene Verpflichtung zu erfüllen, und dass sie freudig die Gelegenheit ergriff, sich derselben zugunsten der weit reicheren und angeseheneren Wechslerzunft entledigen zu können; während umgekehrt dieser nichts willkommener sein konnte, als durch Erwerbung des Rechts auf eines der Tabernakel in den Wettbewerb mit den Schwesterzünften des Grossbürgertums um die würdigste und vornehmste Ausschmückung der Zunftkirche eintreten zu können. So wurde ihr denn durch Beschluss der Signorie am 22. Juni 1419 auf ihr Gesuch hin die früher der Bäckerzunft zugewiesene Pfeilerseite zur Ausschmückung mit einer Marmorstatue überlassen, damit sie dort die Figur ihres „Schützers und Horts", des Evangelisten Matthäus aufstellen könne[2]. Mit allem Eifer ging die Zunft sofort ans Werk. Noch ehe sie von der Signorie den endgültigen Bescheid auf ihre Petition erhalten hatte, waren schon vier der angesehensten Zunftmitglieder mit den üblichen Vollmachten zu „operai" erwählt worden: Niccolò del Bellaccio, Niccolò d' Agnolo Serragli, Giovanni di Micho Capponi, endlich Cosimo di Giovanni de' Medici.

Halten wir hier, wo uns zum ersten Male bei unseren Betrachtungen bestimmte Persönlichkeiten entgegentreten, einen Moment inne, um uns Namen und Figuren derjenigen, denen von der Zunft in unsrem Falle Leitung und Beaufsichtigung der künstlerischen Arbeit anvertraut wird, etwas genauer vor Augen zu führen. Es ist ein Bild von überraschendem Farbenreichtum, das sich uns da erschliesst; es sind Männer, die in ihrer Vaterstadt auf den verschiedensten Gebieten eine Rolle zu spielen berufen waren, die an den verschiedensten Punkten öffentlicher Tätigkeit ihre Kraft übten; und es ist nicht allzuschwer, mit Hilfe des uns zur Verfügung stehenden urkundlichen Materials dem Bilde Leben zu verleihen, wenn wir auch überzeugt sein müssen, dass tieferes Nachgraben überall die noch bleibenden Lücken zu ergänzen imstande wäre. Da

[1]) Die Auswahl der Zünfte, die Or San Michele zu schmücken hatten, bedarf noch sehr der genaueren Untersuchung und Aufklärung.

[2]) Der Beschluss der Signorie ist in unserer Publikation als „Copia" bezeichnet; in den offiziellen „Provisioni del consiglio maggiore" fehlen leider im Archiv die Jahrgänge 1415 bis 1420, wodurch unsere Kopie besondere Wichtigkeit erhält.

sind zunächst die vier Zunftkonsuln, unter deren Amtsführung der entscheidende Beschluss über die Matthäus-Statue gefasst wurde: Niccolò Borghi[1]), relativ unbedeutend, ein mässig begüterter Bankier. Averardo de' Medici, der Vetter Cosimos und Lorenzos des Älteren, dessen „Hauptbuch“ jüngst von Warburg aufgefunden, uns eben jetzt von Sieveking zugänglich gemacht wird; ein treuer Anhänger seines Geschlechts, folgte er seinem Vetter 1433 in die Verbannung, um dann gleich nach seiner Rückkehr 1434 zu sterben[2]); Averardo Medici's Schwager Giovanni Cherichini, der bekannte „Zuccone“, dem Donatello durch seine Statue am Campanile zur Unsterblichkeit verholfen hat[3]). Endlich Giovanni Guicciardini, einer der reichsten Männer des damaligen Florenz, wiederholt zu Gesandtschaften von der Republik verwandt — so in der Lombardei beim Heere der Liga gegen Mailand —, nach dem Siege der ersteren vom Markgrafen von Mantua zum Ritter erhoben; dann aber als Kommissär der Republik im Kriege gegen Lucca der Schuld an dessen unglücklichem Ausgang geziehen, in erster Linie wohl weil er der antimediceischen Partei angehörte; der Erbauer der Kapelle des heiligen Ludwig in Santa Felicita und Bruder des Stammvaters der grossen Linie des Geschlechts, aus der der Geschichtsschreiber Francesco Guicciardini stammte[4]).

Neben diesen vieren dann der Beirat von 19 erfahrenen Männern, der ihnen zur Seite steht, zum grössten Teil gewesene Konsuln, auch unter ihnen wieder mancher Charakterkopf aus der Florentiner Finanzaristokratie; wie z. B. Agnolo da Uzzano, den wir an der Hand eines Inventars Zimmer für Zimmer in seiner Burg und in dem neuen Palast in der jetzigen Via de' Bardi, den er mit seinem Bruder Niccolò zusammen bewohnte, verfolgen können[5]); der damals kaum 25jährige Alessandro Davanzati, dessen Reichtum aus dem Vieh- und Getreide-

---

[1]) Im Kataster von 1427 erscheint er (Quartiere S. Spirito, Gonfalone Drago, fol. 395) mit einer Steuer von nur 8 soldi unter den sogenannten „composti“, d. h. denen, die nach Abzug der gesetzlich erlaubten Passiva kein steuerbares Aktivum besassen.

[2]) Im Kataster von 1427, S. Spirito Gonfalone Vaio, fol. 451, eingetragen als Bankier mit Geschäften in Florenz, Pisa und Katalonien; sein Sohn ist Bankier am römischen Hofe.

[3]) Prior im Januar und Februar 1422, Gonfalonier 1430; im Kataster von 1427, S. Spirito Gonf. Scala, fol. 77, ist er mit folgendem Besitz verzeichnet: Grundbesitz von fast 12000 Gulden, dazu 14600 fl. in Staatspapieren und 1364 fl. in Juwelen. Er betrieb ein Bankgeschäft, damals 46 Jahre alt.

[4]) Im Kataster von 1427, S. Spirito Gonf. Nicchio, fol. 482, und 1430, ebendaselbst fol. 463. Das übrige nach Litta, „Famiglie celebri italiane“.

[5]) Das Inventar führt im Florentiner Staatsarchiv die Signatur: „Diversi Manoscritti Nr. 84“. Er wurde 1407 verbannt, starb 1422.

handel stammte, Besitzer einer Kapelle in Santa Trinita und eines Palastes in Via Porta Rossa und Patron zweier Klöster in San Michele alla Doccia sotto Fiesole und in Montughi[1]; sein Geschlechtsgenosse Niccolaio Davanzati, ein wahrer Patriarch, der 1427 zur Zeit des Katasters an der Spitze einer Familie von 27 Köpfen, mit zahlreicher Dienerschaft, in seinem Palaste residierte[2]; Lapo Vespucci, der Stammvater des Zweigs der Familie, dem die schöne Simonetta angehörte, erst Weinhändler, dann Bankier, zu hohen Ehrenämtern berufen, der sein Ansehen auf seine Nachkommen vererbte, bis sie es dann ein halbes Jahrhundert später durch ihre Verwicklung in die Pazzi-Verschwörung wieder einbüssten[3]. Wundersam berührt dagegen in der ganzen Angelegenheit das gänzliche Zurücktreten der Pazzi und der Strozzi, die doch auch zum grossen Teil Mitglieder der Zunft waren; selbst Männer wie Palla Strozzi und Andrea Pazzi treten hier nur in der Eigenschaft als Steuerzahler auf.

Endlich nun die vier Männer, die im Mittelpunkt unseres Büchleins stehen, die zusammen die für die Ausschmückung des Matthäus-Pfeilers eingesetzte Kunstkommission bilden: Niccolò di Giovanni del Belaccio, ebenfalls ein hochangesehener Bürger, der fünfmal das Priorat bekleidete[4]; Niccolò d'Agnolo Serragli, zweimal Prior, später von geschäftlichem Missgeschick verfolgt[5]; als dritter Giovanni di Micho Capponi, aus einer der ältesten und angesehensten bürgerlichen Familien der Stadt, in der damaligen Zeit wohl die bedeutendste und angesehenste Persönlichkeit unter allen, denen wir in unserem Manuskript begegnen, einer der reichsten Männer seiner Zeit, der auch wiederholt entscheidenden Anteil an den inneren und äusseren Kämpfen jener Epoche nahm, im Lager vor Pisa als Kommissar der Republik tätig, dann mehr-

[1]) Laut Kataster von 1427, Quartiere Sa-Maria Novella Gonfalone Unicorno, fol. 35, damals im Gefängnis und ohne grösseres Vermögen. Sein Palast ist nicht der heute sogenannte Palazzo Davanzati in Via Porta Rossa, der vielmehr den Davizzi gehörte, sondern stand neben demselben (s. Caroccis Plan des Centrums im Jahre 1427 in „Studi storici sul centro di Firenze", Firenze 1889).

[2]) Im Kataster das. fol. 146; damals 70 Jahre alt, mässig begütert. Er war Regierungskommissar und einer von den Dieci di balìa bei der Eroberung von Pisa (1406); Prior 1417.

[3]) Vgl. Uziellis neue Ausgabe der „Vita di Amerigo Vespucci scritta da A. M. Bandini" (Firenze 1898) mit Stammbaum.

[4]) Prior 1398, 1407, 1423, 1429, 1432 („Delizie degli Eruditi Toscani" Bd. XVIII, XIX), wiederholt in den Ratsversammlungen als Redner auftretend (vgl. „Commissioni di Rinaldo degli Albizzi" ed. Guasti). Im Kataster von 1427, Quartiere Sa Croce Gonf. Lion Nero, fol. 169, gehört er zu den reicheren Bürgern der Stadt, damals 69 Jahre alt.

[5]) Prior 1401 und 1423; falliert nach Giov. Cambi („Delizie degli Eruditi Toscani", Band XX, Seite 165) 1425. Im Kataster von 1427, S. Spirito Gonfal. Drago, fol. 86, unter den „composti", 58 Jahre alt.

fach hervortretend als Mittler in den Händeln zwischen der Optimatenclique der Albizzi-Uzzano und der Popularpartei der Medici, besonders in der entscheidenden Zeit der Jahre 1433 und 1434: noch heute sind uns Münzen erhalten, die er 1424 als Münzmeister der Republik mit seinem Wappen, dem Kapaun, prägen liess[1]. Endlich als letzter Cosimo de' Medici, damals noch kaum 30jährig, aber schon im Dienste des aufblühenden Welthandelshauses weit in der Welt herumgekommen; der einzige, der nicht aus der konstituierenden Versammlung heraus, sondern in absentia in die Kunstkommission berufen wird, der nun aber in derselben trotz seiner Jugend, wie deutlich aus den Akten hervorgeht, bald die Führung übernimmt, der zum eigentlichen Inspirator und Leiter des Ganzen wird; er unternimmt eine Reise im Namen der Kommission, ebenso wie sein Vater Giovanni di Bicci, der in Venedig das für den Guss der Statue nötige Kupfer einkauft, er nimmt an den Sitzungen, so oft er in Florenz ist, den tätigsten Anteil, ihn allein von allen sehen wir einmal das Wort zu längerer Darlegung ergreifen.

So gehen wir wohl auch nicht irre, wenn wir seinem Einfluss in erster Linie die Wahl des Künstlers zuzuschreiben geneigt sind, dem die Ausführung der Matthäus-Statue übertragen werden sollte. Der Name Lorenzo Ghibertis war ja nach der glücklichen Vollendung seiner Johannesstatue für die Calimalazunft und während seiner Arbeit an der Nordtür des Baptisterium in aller Munde, und es erscheint nur natürlich, den jungen kunstsinnigen Medici mit einem so hervorragenden Künstler in nähere Verbindung treten zu sehen.

Schon Anfang Juli 1419 müssen die Verhandlungen mit ihm zum Abschluss gekommen sein, denn damals beginnt er mit der Arbeit; aber erst am 21. Juli erhält er den Auftrag und am 26. August wird der Vertrag mit Ghiberti über den Guss einer Bronzestatue des heiligen Matthäus von der Kommission im Namen der Wechslerzunft abgeschlossen: eben die Tatsache, dass man die Arbeit an Ghiberti übertrug, zeigt deutlich, dass man von vornherein entschlossen war an Stelle des zuerst in Aussicht genommenen Marmors die kostbarere Bronze als Material für die Statue zu wählen. An jene von Ghiberti im Auftrage der Calimalazunft für Or San Michele geschaffene Johannesstatue knüpft man auch in dem neuen Vertrage an: mindestens so gross wie diese solle die neue Statue sein, dabei aber samt der Basis nicht mehr als 2500 florentinische Pfund, d. h. etwa 17 Zentner wiegen und aus höchstens zwei Teilen bestehen. Welche Pracht man ins Auge fasste, zeigt die Absicht, die Gestalt ganz

[1]) Er war ferner wiederholt Konsul in der Wechslerzunft, Gesandter bei Papst Eugen 1434, um ihm für sein vermittelndes Eingreifen in die Florentiner Wirren zu danken. Im Kataster von 1427, S. Spirito Gonf. Nicchio, fol. 60.

oder teilweise zu vergolden, von der man freilich, ohne dass die Gründe angegeben werden, dann wieder abkam. Sehr merkwürdig mutet uns heute die Bestimmung des Vertrages an, die die Bezahlung des Künstlers vollkommen in das Belieben der Kunstkommission stellt; nicht einmal die Summe, die er für die Johannesstatue erhalten hatte, solle er ins Feld führen dürfen. Das Rohmaterial, wie Erde, Eisen, Wachs und Bronze, soll von der Zunft geliefert werden. Die Statue soll binnen 3 Jahren vollendet werden; nur gute und sachverständige Arbeiter sollen verwandt werden; über etwa notwendig werdende Unterbrechungen der Arbeit soll ebenfalls die Zunftkommission entscheiden. Endlich unterwirft sich der Künstler für etwa aus dem Vertrag sich ergebende Streitigkeiten der Autorität der Zunft und verspricht, jede Strafe, die für Nichterfüllung seiner Verpflichtungen durch die „operai" und die Zunftkonsuln über ihn verhängt werde, ohne weiteres zu entrichten.

Für den, der mit modernen Anschauungen und Gerechtigkeitsempfindungen, mit unserer heutigen Durchschnittswertung von Leistung und Gegenleistung an derartige Kontrakte der Renaissancezeit herantritt, werden sie kaum erschliessbare Rätsel enthalten. Es springt auf den ersten Blick in die Augen: alles Recht liegt hier auf seiten des Auftraggebers, alle Pflichten sind auf die Schultern des Künstlers gehäuft; dort schrankenlose Willkür, hier willenlose Unterwerfung. Über Arbeitsmaterial, Bezahlung, Arbeitsdauer und Arbeitsweise ist die Zunft suveräne Herrin; ja sie wirft sich sogar zur allein kompetenten Richterin in eigener Sache auf, damit den Künstler des letzten Halts beraubend, wenn er zur Erkenntnis gekommen war, dass ihm in irgend einem Punkte Unrecht geschähe. Und dennoch sind mit solchen und ähnlich lautenden Kontrakten die grossen Meisterwerke nicht nur der Florentiner Renaissance geschaffen worden; und dennoch hören wir kaum je, dass, wenigstens im 15. Jahrhundert, die Künstler sich dagegen auflehnen, um bessere Schaffensbedingungen zu erlangen[1]. Wollen wir zu einer rechten Würdigung dieser Verträge gelangen, so müssen wir uns zunächst frei machen von unserem in Jahrhunderten gereiften und gereinigten sozialen Empfinden, das gänzlich ausserhalb des Gesichtskreises der Renaissancekultur lag: wie der gewöhnliche Hand- und Lohnarbeiter ganz naiv in skrupellosester Weise vom übermächtigen Handelskapital ausgenutzt wurde, so wusste man es auch nicht anders, als dass der Besteller überall da, wo er die Macht dazu hatte — und wo wäre diese Macht in höherem Grade vorhanden

[1] Im Gegensatz hierzu sprechen neue Zeitanschauungen aus den Ansprüchen des Cristoforo Solari in Mailand im Jahre 1501, die Herr Dr. Malaguzzi Valeri in der folgenden Abhandlung mitteilt.

gewesen, als bei einem der grossen wirtschaftlich-politischen Verbände — dem Künstler, wie jedem Lieferanten die Bedingungen stellte und nicht auf der Basis der Gleichberechtigung mit ihm verhandelte. In letzter Linie hängt diese Erscheinung aufs engste mit der wiederholt konstatierten, neuerdings wieder von Lamprecht[1] energisch betonten Tatsache zusammen, dass im Mittelalter, ganz anders als heute, der Konsument es war, der dem Produzenten seine Wege wies. Für das künstlerische Resultat aber bedeutete diese Auffassung in jener Epoche insofern keinen Nachteil, als wohl in jeder Kommission Männer sassen, denen die Kunst Ernst war, ein Lebensbedürfnis, ein Bestandteil der Atmosphäre, in der sie zu leben gewohnt waren, kein leeres Anhängsel ihrer müssigen Stunden: und hinter der Härte der rechtlichen, kontraktlichen Formen barg sich oft in Wirklichkeit ein verständnisvolles Eingehen auf Wünsche und Bedürfnisse des Künstlers, wie es kaum zu anderen Zeiten erreicht worden ist. Ja vielleicht dürfen wir noch weiter gehen und sagen: erst unter dem gewaltigen Hochdruck, dem der Künstler durch derartige Kontrakte unterworfen war, unter diesem unser Empfinden barbarisch anmutenden Zwang sind sein Ehrgeiz und seine künstlerische Kraft zur höchsten Leistung angespannt worden: erfahrenen und sachverständigen, im höchsten Masse kritisch veranlagten Richtern gegenüber, wie es die Florentiner jener Epoche waren, konnte der Künstler nur durch Einsetzen seines ganzen Könnens hoffen, sich Anerkennung und klingenden Lohn zu erringen; umgekehrt aber durfte er auch bei völligem Gelingen des Werkes sich des einen wie des andern gesichert halten.

Wir können nun an der Hand der Akten den Verlauf der künstlerischen Arbeit Ghibertis in ihren meisten Stadien bis ins Detail hinab verfolgen. Noch am gleichen Tag, an dem das Vertragsprotokoll aufgenommen worden war, erfolgen die ersten Zahlungen an den Meister: für die Herstellung des Tonmodells und des dazu nötigen Gerüsts, für Holz und Eisen, Erde und Scherwolle, die dem Modellton beigemischt wurde. Dann vergingen neun Monate stiller künstlerischer Arbeit, ohne dass die Kunstkommission in Tätigkeit trat. Im Frühling des folgenden Jahres konnte man mit dem Guss beginnen: das Kupfer, 3 oder 4000 Pfund[2], wurde in Venedig eingekauft, das Zinn dagegen später in

---

[1]) „Deutsche Geschichte", Ergänzungsband II (1903).

[2]) 3000 venezianische d. h. über 4000 florentiner Pfund, s. S. 32 Anm. 2. Es sei darauf hingewiesen, dass die Wollenzunft am 5. August 1427 für ihren ebenfalls von Ghiberti zu giessenden Santo Stefano ungefähr ebensoviel, 4000 Pfund „ottone" ankaufen lässt (Florentiner Staatsarchiv, Signatur „Arte della Lana" No. 49 fol. 130).

Florenz beschafft. Die Herstellung der Gussform und die Vorbereitungen zum Gusse selbst nahmen dann wieder fast ein volles Jahr in Anspruch. Dieser aber, der endlich im Mai 1421 von Ghiberti vorgenommen ward, gelang nicht ganz so, wie der Künstler es gehofft hatte: in einer Eingabe an die Zunft erbot er sich deshalb sofort, auf eigne Rechnung die schadhaften Teile noch einmal zu giessen, wenn die Korporation ihm die dazu nötigen Mittel — 30 Goldgulden — a conto seines Gesamtgehalts schon jetzt vorschiessen wolle. Ohne Schwierigkeiten wird ihm dieser Vorschuss von Konsuln und Baukommission, nachdem eine Beratung mit einigen angesehenen Kaufleuten aus der Zunft vorhergegangen war, bewilligt, so dass Ghiberti sofort wieder an die Arbeit gehen konnte. Dass es sich dabei nicht — wie man bisher annahm — um einen Neuguss der ganzen Statue, sondern nur um einige mangelhaft geratene Stellen handelte, geht aus dem Wortlaut der Urkunde klar hervor[1]): auf kleinere Mängel musste und muss man bei grossen Gusswerken immer gefasst sein. Über den neuen Guss wurde dann allerdings auf ausdrückliches Verlangen der Zunft ein noch detaillierteres Konto geführt: von Woche zu Woche, ja manchmal von Tag zu Tag können wir jetzt den Fortgang der Arbeit verfolgen, an der Hand der genauen Buchung jedes Soldo, den der zünftlerische Finanzbeamte für Materiallieferung und Lohnzahlung verausgabte. Und der Ersatzguss, der im Laufe des Sommers vor sich ging, gelang vollkommen, dank vielleicht auch der Mitwirkung des jungen Michelozzo, dessen Name uns damals zuerst bei einer grösseren Aufgabe in der Kunstgeschichte begegnet; so dass Cosimo Medici im Januar 1422 in einer grossen Versammlung, zu der diesmal eine grössere Anzahl älterer erfahrener Zunftmitglieder mit hinzugezogen war, den Antrag auf Bewilligung von 200 Goldgulden stellen konnte, damit dem vollendeten Guss die letzte Feile gegeben, die Statue ausziseliert und an ihren Platz gebracht, die dafür bestimmte Nische hergestellt und dekoriert werden könne.

Auch diese Arbeiten wurden dann in kurzer Zeit vollendet. Vom Februar bis zum April 1422 erfolgen eine Reihe neuer Abschlagszahlungen von je 10 bis 20 Gulden an Ghiberti a conto seiner persönsönlichen Arbeitsleistung; im April beginnen die Arbeiten der beiden Steinmetzen Jacopo di Corso und Giovanni di Niccolò[2]), denen für den Preis von 75 Gulden die Anfertigung des marmornen Tabernakels nach einem Entwurf Ghibertis in Auftrag gegeben war: bis zum August des

[1]) „aveva certo mancamento, per la quale cosa bisogna rifondere et fare certe cose per dare compimento alla decta figura" (S. 34).

[2]) Schwerlich identisch mit dem im Kataster von 1427, S. Spirito Gonf. Scala, fol. 297, genannten „Goldschmied" Giovanni di Niccolò del Maestro Piero.

Jahres sollte, nach dem uns ebenfalls erhaltenen Kontrakt, ihre Arbeit vollendet sein; ein Marmorblock von ungefähr 4 Ellen Grösse soll ihnen von der Zunft geliefert werden, während sie das übrige Material und alles übrige Handwerkszeug sich selbst zu beschaffen hatten. Der nötige Marmor wurde von der Dombauleitung erworben[1]. Auch das Tabernakel ist also — das lehrt uns unsere Urkunde — in der Idee bis zu den Einzelheiten ein Werk Ghibertis; in ihrer glücklichen Mischung von Gotik und Antike, mit der Muschel, die den Kopf des Evangelisten wie ein Heiligenschein umgibt und durch ihre konzentrische Bildung den Blick des Beschauers unwillkürlich auf diesen Kopf lenkt, zeigt sie uns den Künstler auch auf diesem Gebiete auf der Höhe seines Könnens. Von den beiden Steinmetzen, die den Entwurf Ghibertis ausführten, ist wenigstens der eine, Jacopo di Corso, uns auch sonst bekannt; schon 1416 weilt er in Siena, wo er am Taufbrunnen tätig ist, kehrt dann in seine Vaterstadt zurück, erklärt aber 1427 der Steuerbehörde, er wohne in Siena, weil er nicht in Florenz leben könne[2], was auf Mangel an Arbeit zu deuten sein wird. Von den beiden die Verkündigung darstellenden Statuetten, die wir jetzt zu oberst auf dem Tabernakel stehen sehen, ist bei Bestellung desselben nicht die Rede. Dieses Schweigen ist daraus zu erklären, dass sie überhaupt nicht dahin gehören, sondern ursprünglich wahrscheinlich den Portalschmuck nebenan gekrönt haben[3]. Sie sind übrigens nach neuester Forschung als Werk des Sohnes des Niccolò d' Arezzo, des Piero di Niccolò Lamberti, anzusehen[4]. An ihrer Stelle werden gotische Fialen auch dieses Tabernakel wie die übrigen gekrönt haben.

Im Mai 1422 erfolgt die letzte Zahlung an Ghiberti für das zum Guss der Statue verwendete Zinn und ein letzter Abschlag auf seine Remuneration. Im Dezember des gleichen Jahres endlich — somit trotz der entstandenen Verzögerung nur wenige Monate nach Ablauf des dem

---

[1]) Wir verdanken diese Mitteilung Herrn Dr. Giovanni Poggi in Florenz.

[2]) Kataster vom Jahre 1427, Original-Angaben, S. Giovanni, Gonf. Chiave, Band 58, Blatt 59: „Io Japocho *[!]* di Chorso sopradetto abito in Siena per non poter istare a Firenze"; sein Alter gibt er damals, am 9. Juli 1427, auf 45 Jahre an; er wird also 1382 geboren sein. Über seine Beteiligung am Taufbrunnen zu Siena s. Milanesi, „Documenti per la storia dell' arte senese", Band II (1854), Seite 74.

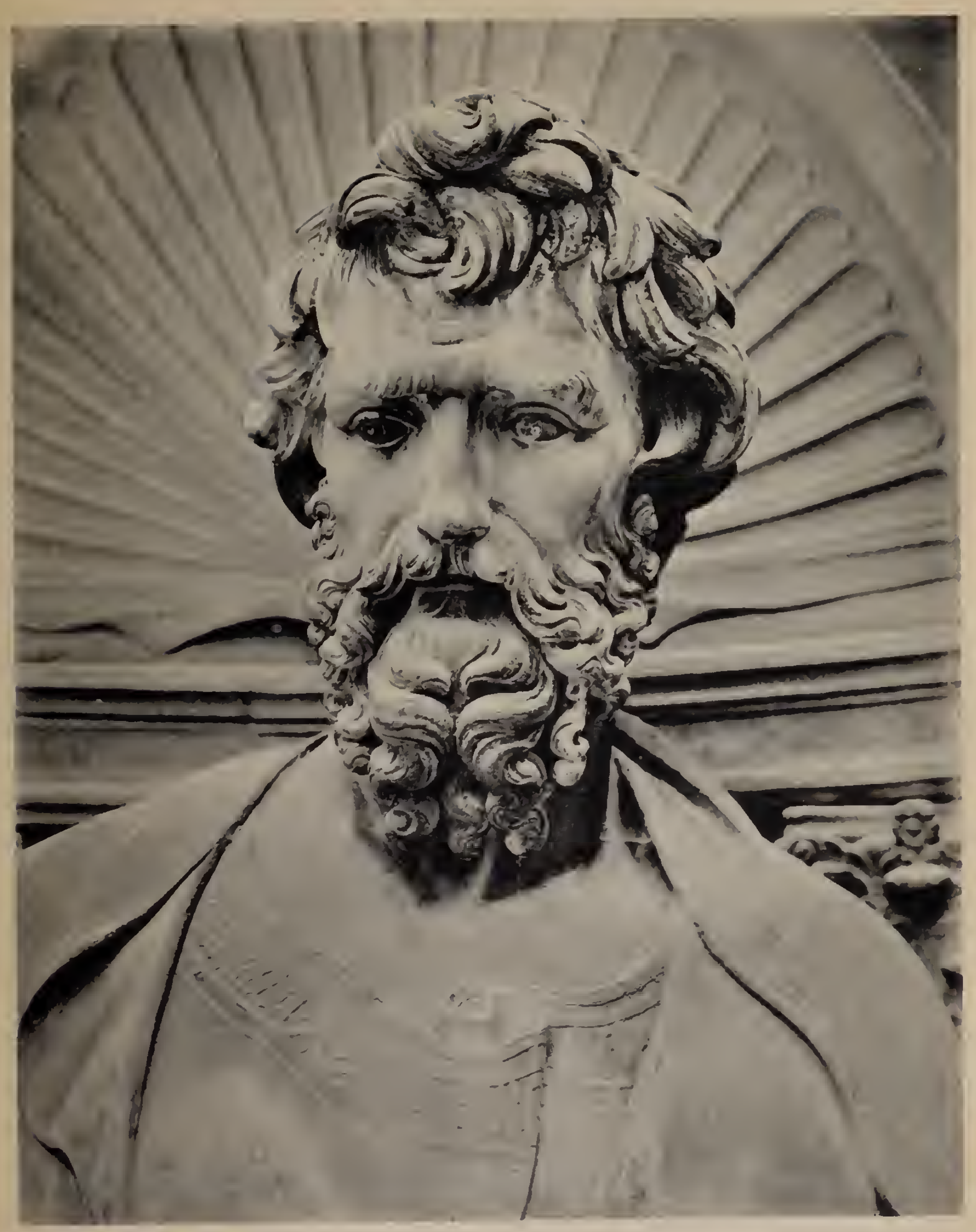
[3]) Schmarsow, „Die Statuen an Orsanmichele" (in der „Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, dargebracht vom Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig", 1897, Seite 53).

[4]) C. de Fabriczy, „Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo" im „Archivio storico italiano", Firenze, 1902, Seite 308—327. Grosse Abbildungen beider Statuetten bieten die „Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas", unter Leitung von Bode herausgegeben von Bruckmann, auf Tafel 16.

Künstler zur Fertigstellung der Statue gesetzten Termins, konnte dann die Abschlussrechnung über die vollendete und in ihrer Nische aufgestellte Matthäusfigur erfolgen. Alles in allem sollte Ghiberti 650 Gulden erhalten, von denen 338 Gulden bereits ausgezahlt waren, so dass ein Rest von 312 Gulden noch zu zahlen blieb. Doch wurde daran die Bedingung geknüpft, dass er die Basis der Statue noch verbessere, damit die Figur fest stünde und nicht herabgeworfen werden könne.

Damit ist der Inhalt unseres Heftes, soweit kunsthistorische Gesichtspunkte in Betracht kommen, erschöpft; was es noch enthält, sind finanzielle Verwaltungsmassnahmen der Zunft, die die Deckung der Kosten für die fertiggestellte Statue und einiger andrer kleiner Ausgaben durch Umlage einer direkten Steuer zum Inhalt haben. Können wir an dieser Stelle gerade auf diese Dinge nicht des genaueren eingehen, so ist doch vielleicht der Hinweis erlaubt, dass auch der Forscher auf dem Gebiete der Verwaltungstätigkeit, des ökonomischen Lebens, der allgemeinen Kulturzustände unter diesen unscheinbaren Daten und Zahlen manch wertvolles Körnlein zur Bereicherung seiner Kenntnisse finden dürfte. Die Art und Weise z. B., mit der die Zunft es versteht, ein ihr ausdrücklich zu frommen, humanitären Zwecken von einem ihrer Mitglieder vermachtes Legat durch allerlei geschickte Wendungen und Schiebungen für die Bezahlung der Matthäusstatue nutzbar zu machen, ist zu charakteristisch für die, ich möchte sagen graziös-gentile Art, mit der man im Florenz der Renaissancezeit derartige Dinge zu erledigen pflegte, als dass man ihre Mitteilung missen möchte. Über die Grundsätze der zünftlerischen Finanzverwaltung, über Preise und Löhne, über die Verteilung des Reichtums unter die einzelnen Familien, die in der Zunft vertreten waren, geben uns die Akten der Matthäusstatue an mehreren Stellen Auskunft.

Indem wir also den Wunsch äussern, dass unsere Publikation auch auf diesem ihren eigentlichen Zwecken ferner liegenden Gebiete gute Früchte zeitigen möge, geben wir nunmehr dem Protokollführer selbst das Wort.



Lichtdruck von Albert Frisch, Berlin W. 35.

KOPF DER STATUE DES EVANGELISTEN MATTHAEUS
VON LORENZO GHIBERTI
AN OR SAN MICHELE ZU FLORENZ.



1419.

Libro del Pilastro d'Or S. Michele.

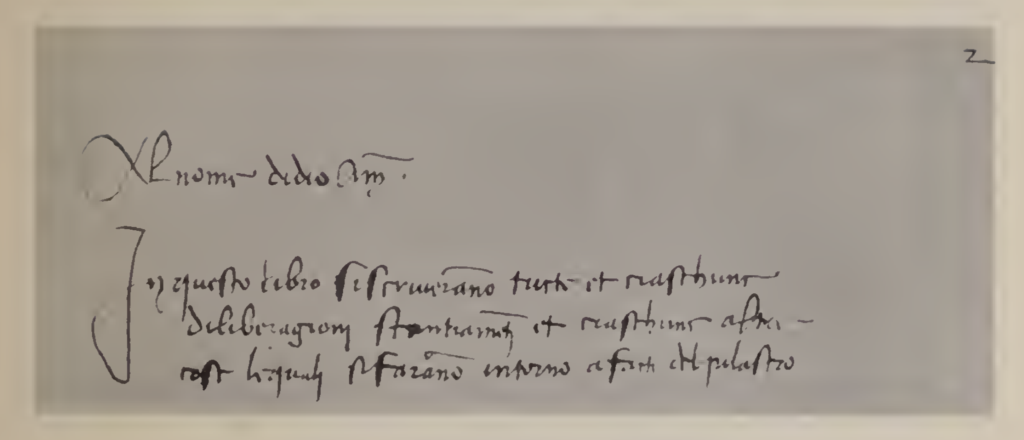


Abb. 1. Anfang des Buchs (Schriftprobe).

Al nome di Dio Amen.

In questo libro si scriveranno tucte[a]) et ciaschune deliberagioni, stantiamenti[1]) et ciaschune altre cose, le quali si faranno intorno a' facti del pilastro.

Niccolo di Ser[2]) Frescho[3]) Borghi
Averardo di Francescho de' Medici
Giovanni di Barduccio di Cherichino
Giovanni di Messer[4]) Luigi Guicciardini

consoli dell' arte[5]) del cambio per IIII mesi cominciati a dì I di maggio XII Inditione MCCCCXVIIII et finiendo a dì XXXI d'agosto anno

1419 1. Mai

---

a) *Bezüglich der Orthographie sei im allgemeinen bemerkt, dass* ct *oft für* tt *steht, also* tucte, socto, Macteo, octone, quactro — *tutte, sotto, Matteo, ottone, quattro, und dass dem toskanischen Sprachgebrauch entsprechend* c *oft als* ch *erscheint, also z. B.* ciaschune, Francescho.

1) *bedeutet im Sprachgebrauch der Zeit Zahlungen resp. Zahlungsanweisungen.*

2) Ser *ist Titel der Notare. Eingehende Angaben darüber finden sich bei Rezosco, „Dizionario del linguaggio italiano storico ed amministrativo" (Firenze 1881) unter Stichwort „Sere".*

3) *Abkürzung von Francesco. Über die Persönlichkeiten dieser 4 Konsuln vergl. die Einleitung, Seite 11.*

4) Messer *ist Titel der Ritter. Vgl. ausser Rezosco's genanntem Dizionario auch Salvemini, „La dignità cavalleresca" (Firenze 1896), S. 22 und 51.*

5) Arte *hier und stets im Manuskript natürlich im Sinne von Zunft.*

1419
1. Mai

et Inditione predetti, existente camerario[1]) della detta arte per lo tempo di IIII mesi

Piero di Messer Guido Bonciani.

19. Juni

MCCCCXVIIII Ind. XII a dì XVIIII di giugno.

I detti consoli, ragunati nella casa della detta arte[2]) nel luogho della loro usata residentia, una con gl' infrascripti XVIIII artefici et arroti[3]) della detta arte, de' quali XII et più sono stati alchuna volta dell' uficio del consolato della detta arte et i quali, secondo gli statuti et ordini della detta arte, rappresentano tucta la detta arte[4]), messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche secondo la forma degli statuti et ordini della detta arte, providono, ordinorono et deliberorono[a]) come di socto si contiene.

Imprima[b]) providono ordinorono et deliberorono che con tucti gli opportuni remedii si procacci dinanzi a' capitani d'Orto San Michele[5]) o vero

a) *Dialektformen (für ordinarono und deliberarono), noch heute gebräuchlich.*

b) *Randbemerkung:* $\frac{20}{2}$.

1) Camerario *ist der oberste Finanzbeamte, der Schatzmeister der Zunft, dessen viermonatliche Amtsperiode regelmässig mit der der Konsuln zusammenfällt.*

2) *Das Zunfthaus der Wechslerzunft lag gegenüber dem der Calimala-Zunft zwischen Via Calimaruzza und Piazza de' Signori bei der Kirche S. Cecilia (s. „Il Centro di Firenze", 1900, S. 35), also in unmittelbarer Nähe von Or San Michele, wo sich übrigens auch die Paläste der übrigen grossen Zünfte, soweit sie einen solchen besassen, des Handelstribunals (Mercanzia) etc. befanden. Vgl. auch Carocci, „Firenze scomparsa" (Firenze 1897), S. 87.*

3) Artefici = *Zunftmitglieder, nicht Handwerker: denn bekanntlich waren in Florenz auch die Grossbürger, Grosshändler und Grossindustriellen in Zünften organisiert.* Arroti *im Sprachgebrauch der Zeit (ebenso wie aggiunti) = Beigeordnete, d. h. zur Ergänzung der ständig amtierenden Behörden bei vielen Gelegenheiten ad hoc gewählte oder erloste Kommissionen von wechselnder Mitgliederzahl. Im Gegensatz zu fast allen andern Zünften hatte die Wechslerzunft keinen ständigen Zunftrat, sondern überliess es den Konsuln, bei wichtigen Angelegenheiten erfahrene Mitglieder der Zunft zur Beratung zusammenzuberufen.*

4) *Der ursprüngliche Brauch, die Vollversammlung der Zunft über wichtige Angelegenheiten entscheiden zu lassen, hatte in den grösseren Zünften längst einem Repräsentationssystem Platz gemacht. (Vgl. den demnächst erscheinenden 2. Band der „Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte" des Herausgebers.)*

5) *Die 8 capitani di Or S. Michele sind die Vorsteher der „Societas beatae Mariae Virginis de Orto S. Michele", einer frommen Bruderschaft. Sie sind 4 Monate im Amt, so zwar, dass immer 2 „alte" und 2 „neue" zugleich amtieren; sie haben in erster Linie die humanitären Aufgaben der Bruderschaft zu verwalten, müssen aber 20% der ihnen zufliessenden Einkünfte für den Bau des Oratoriums verwenden (s. „Statuta populi et communis Florentiae" von 1415 (Freiburg, 1778—83), Bd. III S. 351 ff.).*

1419 19. Juni

dinanzi da' Signori et collegii[1]) d'avere il pilastro che fu giudicato all' arte de' fornai[2]), et che sia et pervenghi alla detta arte.

Item providorono[a]), ordinorono et deliberorono che, in caso che 'l detto pilastro s'abbi et sia della detta arte, che allora et in quel caso per la detta arte si facci la fighura di San Macteo appostolo et evangelista, vero campione della detta arte, et faccisi di bronzo overo d'octone, bellissima quanto più si può fare.

Item providono[b]) ordinorono et deliberorono che i presenti consoli della detta detta[c]) chiamino et chiamare debbino IIII artefici et arroti della detta arte in operai et per operai[3]). Et i quali IIII operai, insieme co' consoli della detta arte presenti et futuri et le due parti di loro abbino quella balìa che tucta la detta arte in allogare[4]) la detta fighura di Santo Macteo al più valente maestro ci sia. Et che i consoli presenti et che per lo tempo saranno, insieme co' detti IIII operai et le due parti de' detti consoli et IIII operai, possino spendere de' danari della detta arte intorno al mestero[d]) della detta fighura et alla allogagione d'essa et intorno agli adornamenti del pilastro et intorno alle cose dipendente da esse quella quantità di danari che una volta et più per loro et per le due parti di loro sarà deliberato. Et quello che una volta et più sarà per loro o per le due parti di loro diliberato che si spendi intorno alle predette cose, vagli et tenghi come se fussi deliberato et proveduto per tucta la detta arte. Et che i camarlinghi della detta arte presenti et che per lo tempo saranno, de' danari della detta arte possino, sieno tenuti et debbino paghare secondo et come una volta et più per loro o per le due parti di loro in concordia sarà una volta o più deliberato.

I detti consoli, veduto la detta deliberagione et la balìa alloro conceduta nel chiamare IIII della detta arte in operai et per operai della detta fighura et pilastro, et volendo intorno a ciò provedere, messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, elessono gl' infrascripti IIII artefici della detta arte in operai et per operai del detto pilastro et della detta figura et degli adornamenti d'essi et delle cose dipendenti da essi:

a) *Randbemerkung:* $\frac{21}{1}$.
b) *Randbemerkung:* 22.
c) *Gemeint ist* della detta arte.
d) = *mestiero (Angelegenheit).*

1) *Der Ausdruck „Signori et collegii" ist identisch mit der „Signoria", der obersten, 6 mal im Jahre durch das Los erwählten Regierungsbehörde der Stadt. Sie setzt sich zusammen 1. aus den 8 Prioren mit dem „gonfaloniere della giustizia" an ihrer Spitze, 2. den 12 buonuomini und 3. den 16 gonfalonieri delle società del popolo (Bannerträger der Milizkompagnieen).*

2) *Die Bäckerzunft war die unterste in der Hierarchie der Florentiner Zünfte.*

3) *Über die „operai" als Institution der Florentiner Zünfte vgl. die Einleitung Seite 8.*

4) allogare = *in Auftrag geben.*

1419
19. Juni

Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Niccolo d'Agnolo Serragli
Giovanni di Micho Capponi et
Cosimo di Giovanni de' Medici[1]) — IIII operai.

I nomi de' XVIIII arroti sono questi, cioè:

Niccolaio di Ruberto Davanzati
Doffo di Nepo degli Spini[2])
Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Niccolo d'Agnolo Serragli
Tomaso di Giacomino di Goccio[3])
Giovanni di Micho Capponi
Lucha di Piero Rinieri
Geri del Testa Girolami[4])
Jacopo di Piero Baroncelli[5])
Lapo di Biagio Vespucci
Francesco di Daldo Cantini[6])
Agnolo di Giovanni da Uczano
Antonio di Jacopo del Vigna[7])
Cante di Giovanni Compagni[8])
Antonio di Giovanni degli Spini[9])

---

[1]) *Über ihre Persönlichkeiten und über die hervorragenderen Mitglieder des im folgenden aufgezählten Beirats vgl. die Einleitung Seite 11—13.*

[2]) *Prior 1405 und 1411, Gonfalonier 1432 („Delizie degli eruditi Toscani", herausg. von Fr. Ildefonso di San Luigi, Firenze 1770—86, Index in Band XXIV); 9. Febr. 1412 von der Signorie als Gesandter an den Papst geschickt (Guasti, „Commissioni di Rinaldo degli Albizzi"); Katasterangabe 1427, Quartiere S M. Novella, Gonfalone Unicorno fol. 118; 1431 ibid. fol. 161; hat 1427 Grundbesitz im Werte von 2089 Gulden*

[3]) *Prior 1419, 1423, 1424 und 1427 („Delizie degli eruditi Toscani"), öfters erwähnt in den Ratssitzungen (Guasti a. a. O.). Aus der Familie der Tebalducci (später Giacomini), die, ein grosses Welthandelshaus, in verschiedenen Städten Italiens, Frankreichs, Deutschlands, Hollands, Englands domiziliert waren. Die Familienpapiere wurden neuerdings vom Florentiner Staatsarchiv erworben. Der Reichtum Tommasos erhellt aus seiner Angabe im Kataster von 1427, S. M. Novella Gonf. Lion Bianco fol. 191, wo er allein, nachdem er sein Bankgeschäft seinem Sohne übergeben, in Wertpapieren 20050 Gulden besitzt und 109 Gulden Steuer bezahlt, d. h. in der gesamten Liste der Steuerpflichtigen an 23. Stelle erscheint.*

[4]) *Prior 1409) „Delizie degli Eruditi Toscani") und 1427; 1427 im Kataster, S. M. Novella, Gonf. Lion Bianco f. 195; 58 Jahre alt, mässig begütert.*

[5]) *Tritt verschiedentlich in den Ratssitzungen der Republik als Redner auf (Guasti, „Commissioni" a. a. O.); ist Friedensbürge bei Gregor XII. Im Kataster, S^a^ Croce, Gonf. Carro f. 108, 44 Jahre alt; zahlt beinahe 90 fl. Steuer, vor allem dank seines grossen Bankgeschäfts (11000 fl. Kapital) und seines Besitzes an Staatspapieren (über 9000 fl.). Rangiert in der Liste bei Canestrini an 38. Stelle.*

[6]) *Prior 1420 und 1424, gestorben wohl vor 1427, da im Kataster fehlend.*

[7]) *Prior 1401, 1412 und 1419, erwähnt auch bei Guasti; im Kataster von 1427, S. M. Novella Gonf. Lion Rosso f. 6, damals 77 Jahre alt und krank.*

[8]) *Prior 1419 und 1429; im Kataster von 1427, S. Maria Novella Gonf. Unicorno f. 214 61 Jahre alt, zahlt er 59 fl. Steuer (nach der Liste bei Canestrini, „La scienza e l'arte di stato" Bd. 1, Firenze 1862, S. 155 an 67. Stelle).*

[9]) *Mitglied der Balìa von 1416, Gonfaloniere della giustizia, Gesandter in Imola und Forlì, Kommissar der Republik in Castelbolognese („Delizie degli Eruditi Toscani" und Guasti, „Commissioni"); 1427 im Kataster, S. M. Novella Gonf. Unicorno S. 216, 46 Jahre alt und ziemlich arm.*

1419 19. Juni

Latino di Primerano de' Pigli[1])	Orsino di Lanfredino Lanfredini[2])
Allexandro di Manetto Davanzati	Antonio di Piero Benitii[3])

[MCCCCXIX, 22. Juni]

22. Juni

Copia[4]) deliberationis factae per dominos et collegia circa facta pilastri olim artis fornariorum et hodie dictae artis campsorum noviter acquisiti.

In Dei nomine Amen. Existentibus pro magnifico populo et comuni Florentiae nobilibus et egregiis viris

Parisio Tommasi de Corbinellis[5])	pro quarterio	prioribus artium[6]) et
Laurentio Johannis Grasso	Sancti Spiritus	
Johanne Filippi Ghesis legnaiuolo	pro quarterio	
Dominicho Jacobi Pieri Guidi magistro	Sanctae Crucis	
Dionixio Johannis Ser Nigii	pro quarterio	
Antonio Davanzati de Davanzatis	S. Mariae Novellae	
Francisco Dominici Naldini et	pro quarterio	
Laurentio Andreae domini Ugonis della Stufa	Sancti Johannis	

Niccolo Franchi de Sacchettis[7]) pro dicto quarterio Sanctae Crucis vexillifero justitiae populi et communis Florentiae pro tempore et termino duorum mensium feliciter initiato die I mensis Maii Millesimo quadrigentesimo decimonono Indictione duodecima et finiendo ut sequitur.

Hic est liber[a]) sive quaternus in se continens praepositorum extractiones, protestationes, licentias, bullectinos, electiones, stantiamenta, deliberationes, provisiones et ordinamenta acta et actitata, facta et deliberata per dictos

---

a) *Randbemerkung:* Copia come il pilastro *[che]* fu dell' arte de' fornai, fu conceduto all' arte del cambio.

1) *Bekannt durch den Besitz eines festen Turmes genannt „La rocca" (Carocci in „Studi storici sul Centro di Firenze", 1889, S. 45). Im Kataster von 1427 S. M. Novella Gonf. Lion Rosso f. 120 51 Jahre alt, als mässig begüterter Rentner.*

2) *Prior 1432 und 1436. Im Kataster von 1427, S. Spirito Gonf. Drago fol. 71, 46 Jahr alt, mässig begütert.*

3) *Prior 1419 und 1427 („Delizie degli Eruditi"), tritt bei der Beratung über die Rebellion Volterras 1429 als Redner auf (Guasti, „Commissioni"). Im Kataster 1427, S. Spirito Gonf. Nicchio fol. 37. ca. 46 Jahre alt, zahlt 23 fl. Steuer, ist mit einem Kapital von 4675 fl. am Bankgeschäft des Giovanni di Niccolo di M. Luigi Guicciardini beteiligt.*

4) *Urschrift nicht erhalten, vgl. Seite 10 Anm. 2.*

5) *Im folgenden werden die vorkommenden Persönlichkeiten nur dann noch erläutert, wenn sie zu den Arbeiten an der Matthäus-Statue in unmittelbarer Beziehung stehen, oder wenn sie in der Geschichte und der Kunstgeschichte der Republik eine führende Rolle gespielt haben.*

6) *Das Priorenkolleg setzte sich damals aus 6 Mitgliedern der oberen und 2 der niederen Zünfte zusammen.*

7) *Sohn des bekannten Novellisten; Gonfalonier 1419 und 1426, im Kataster von 1427, S^a^ Croce Gonf. Bue f. 179, damals 68 Jahre alt. Vgl. auch Pucci, „Alberi genealogici", X, 23 im Florentiner Staatsarchiv.*

1419
22. Juni

dominos priores et vexilliferum iustitiae tempore eorum officii praedicti, et quamplures alias varias et diversas scripturas et acta ad dictum officium pertinentia et spectantia; et scriptus et publicatus partim per me Antonium olim Ser Micaelis Ser Antonii de Ricavo, civem et notarium florentinum et tunc pro magnifico populo et communi Florentiae notarium et scribam dictorum 5 dominorum priorum et vexilliferi, et partim per Ser Tomasium olim alterius Tommasi de Vivianis de Florentia et Ser Jacobum Francisci Mini cives et notarios Florentinos, coadiutores meos in dicto officio, diebus et mensibus infrascriptis.

Die I mensis Maii 10

Johannes Filippi Ghesis, unus ex dictis dominis, sorte et fortuna extractus fuit in praepositum.

Die XXII mensis Junii.

Supradicti magnifici et potentes domini . . domini priores artium et vexillifer justitiae populi et communis Florentiae una cum officiis gonfaloneriorum 15 societatum populi et duodecim bonorum virorum dicti communis insimul in sufficientibus numeris in palatio populi Florentini et loco eorum solitae residentiae pro ipsorum officio exercendo collegialiter congregati, audita expositione et narratione coram ipsis facta pro parte consulum artis et universitatis campsorum civitatis Florentiae continente in effectu, quod retroactis temporibus 20 per habentes de infra dicendis auctoritatem fuit concessum arti et universitati fornariorum civitatis Florentiae quoddam pilastrum infra oratorium Orti Sancti Micaelis civitatis Florentiae, videlicet ex parte exteriori dicti oratorii, ut ibidem ad reverentiam omnipotentis Dei et beati Laurentii martiris, defensoris et protectoris dictae artis fornariorum, et pro ornamento dicti oratorii poneret 25 et poni faceret scultum [!] de marmore figuram et imaginem beati Laurentii praedicti; et quod dicta ars et universitas fornariorum propter impotentiam non potuit et ad praesens non potest nec in futurum, sine maximo detrimento dictae artis et eius artificum, posset fieri et poni facere figuram et imaginem praedictam, maxime cum dicta ars sit pauperrima et eius artifices pauci 30 numero[1]) et pauperes valde; et quod dicta ars et universitas campsorum ex latere exteriori dicti oratorii non habet nec sibi fuit concessum pilastrum in quo pro ornamento dicti oratorii posset apponere et apponi facere scultum de marmore figuram et imaginem Sancti Mactei appostoli et evangelistae, defensoris et protectoris dictae artis; et quod dicta ars et universitas 35 campsorum, audita impotentia dictae artis fornariorum, et quod in dicto pilastro non potuit nec potest vel in futurum posset apponere, prout tenetur, dictam figuram, desideravit et desiderat obtinere dictum pilastrum hactenus concessum dictae arti fornariorum ex latere exteriori oratorii praedicti, maxime intellecto, quod dicta ars fornariorum et eius artifices praedicta consentirent 40 in quantum dictis dominis et eorum collegiis praedictis videretur et placeret; et demum concludentes pro ratione praedicta eisdem dominis praedictis

[1]) *Das erscheint auf den ersten Blick verwunderlich, erklärt sich aber aus der Verbreitung der Hausbäckerei in Florenz und dem Brotimport vom Lande.*

placeret concedere et assignare dictae arti campsorum dictum pilastrum artis fornariorum, et ita alia providere et facere pro ornamento dicti oratorii; et habita informatione veridica, ut dixerunt, de omnibus suprascriptis, et maxime a Ser Silvestro Ser Tommasi Ser Silvestri notario dictae artis fornariorum, quod omnia praedicta procedant de consensu et voluntate dictae artis fornariorum, et propterea volentes utrique dictarum artium complacere, praemisso facto et celebrato inter ipsos omnes solemni et secreto scruptino ad fabas nigras et albas, secundum ordinamenta communis Florentiae, et obtento partito, providerunt, ordinaverunt et deliberaverunt: quod concessio olim quandocumque facta de dicto pilastro dictae arti et universitati fornariorum intelligatur esse et sit revocata et anullata, et ipsam ex nunc revocaverunt et annullaverunt ipsumque pilastrum concesserunt et assignaverunt dictae arti et universitati campsorum civitatis Florentiae et eius artificibus cum illis eisdem conditionibus, formis, pactis et modis, quibus concessum et assignatum fuit dictae arti fornariorum; providentes quod in dicto pilastro et eius tabernaculo dicta ars et universitas campsorum et eius artifices possint, teneantur et debeant apponere et apponi facere figuram et imaginem marmoream[1]) scultam, ut supra dicitur, Sancti Mactei apostoli, defensoris dictae artis, ac etiam arma et seu insigna dictae artis, quam primo poterunt, libere, licite et impune et absque ipsorum vel alicuius eorum praeiudicio vel gravamine; et dictam artem et universitatem fornariorum et eius artifices absolverunt et liberaverunt ab omni pena, in quam incurrissent eo quod debito tempore non fecerunt et non posuerunt et seu fieri et poni fecerunt in dicto pilastro figuram Sancti Laurentii praedicti, prout tenebantur et debebant ex forma quorumcumque statutorum et ordinamentorum communis Florentiae et absolutos et liberatos plenissime esse voluerunt et mandaverunt, non obstantibus in praedictis vel aliquo praedictorum aliquibus statutis, provisionibus, reformationibus et deliberationibus quibuscumque in contrarium quomodolibet disponentibus.

1419 22. Juni

Ego Antonius olim Ser Micaelis Ser Antonii de Ricavo civis florentinus imperiali auctoritate judex ordinarius et notarius publicus et tunc pro magnifico populo et communi Florentiae scriba dictorum dominorum et vexilliferi praedictis omnibus interfui eaque rogatus scribere scripsi et publicavi, ideoque me subscripsi et signum meum apposui consuetum.

MCCCCXVIIII a dì XXI di Luglio XII Ind.[2]) *21. Juli*

I detti consoli[a]), ragunati nella casa della detta arte, una con Niccolo di Giovanni del Bellaccio, Giovanni di Micho Capponi et Cosimo di Giovanni de' Medici

[a]) *Randbemerkung:* Chessi *[che si]* facci l'alogagione della figura di San Macteo et del suo ornamento et dello adornamento del pilastro.

[1]) *Herkömmlicherweise wurde der Wechslerzunft die Ausführung in Marmor aufgetragen. Sie wählte aber, nach dem Vorbild der Calimalazunft, die kostbarere Bronze.*

[2]) *Das folgende ist der bereits von Baldinucci benutzte und excerpierte Abschnitt unseres Manuskripts.*

1419 21. Juli absente Niccolo di Giovanni del Bellaccio, operai del detto pilastro, servate le debite solennitadi, messo tralloro diligente et secreto scruptino, et obtenuto il partito a fave nere et bianche, secondo la forma degli statuti et ordini della detta arte, providono ordinorono et deliberorono: che per loro s'alluoghi et faccisi l'alogagione della fighura di San Macteo et del suo adornamento et 5 dell'adornamento del pilastro dove s'à a mettere, in quel modo et forma che sia di loro piacere, a Lorenzo di Bartoluccio, et faccisene fare scriptura soscripta per mano de' detti allogatori et del detto Lorenzo.

26 Aug MCCCCXVIIII Ind. XII a dì XXVI d'agosto.

Sia manifesto ad qualunche persona vedrà o leggerà la presente scriptura, 10 come i nobili huomini:

Niccolo di Ser Frescho Borghi
Averardo di Francescho de' Medici
Giovanni di Barduccio di Cherichino et
Giovanni di Messer Luigi Guicciardini 15
} consoli della detta arte del cambio della città di Firenze

et i savi huomini:

Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Niccolo d'Agnolo Serragli
Giovanni di Micho Capponi et
Cosimo di Giovanni de' Medici 20
} IIII artefici et arroti et operai della detta arte,

et i quali consoli et IIII artefici arroti et operai et le due parti di loro intorno alle infrascripte cose anno *[hanno]* quella balìa che tucta la detta arte, per vigore della diliberagione facta pe' presenti consoli et XII artefici et arroti della detta arte, stati alchuna volta dell' uficio del consolato della detta arte, servate le debite solennitadi et messo tralloro diligente e 25 secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche; essi tucti, ragunati nella casa della detta arte pe' facti et intorno a' facti del pilastro et della nuova fighura di San Macteo, che vogliono si facci d'octone o bronzo nel pilastro di nuovo avuto et aquistato per la detta arte et d'ogni cosa che dipendessi da esse o da qualunche di loro, feceno la infrascripta allogagione 30 del detto pilastro et della detta figura di San Macteo, messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, allo infrascripto Lorenzo di Bartoluccio del popolo di Santo Ambruogio, qui presente, volente, ricevente et stipulante per sè et per gli suoi heredi, et con esso Lorenzo contrassono et fermorono gl' infrascripti patti modi et concordie, cioè: 35

Imprima il detto Lorenzo di Bartoluccio promise et per solenne stipulagione convenne a' detti consoli et IIII arroti et operai fare la detta fighura di San Macteo d'octone fine alla grandezza et della grandezza il meno che è la fighura al presente di Santo Giovanni Batista dell' arte de' mercatanti[1]), o maggiore quello più che paressi alla discretione d'esso Lorenzo 40 che meglio stare debbi, et la detta fighura fare d'uno pezzo o di due, cioè per insino in due pezzi in questo modo, cioè la testa uno pezzo, et

[1]) *Diese hatte Ghiberti im Jahre 1414 vollendet.*

1419
25. Aug.

tucto il resto un altro pezzo; et che il peso di tucta la detta fighura colla basa non passerà libbre[1]) dumila cinquecento compiuta sul pilastro.

Et promette ne' detti modi et forma a' detti consoli et IIII operai et arroti dare dorata detta fighura in tucto et in parte, come parrà a' consoli della detta arte presenti et che per lo tempo saranno et a' detti IIII arroti et operai et alle due parti di loro in concordia, et sì et come per loro et per le due parti di loro sarà proveduto ordinato et deliberato[2]).

Ancora promise la detta fighura lavorare et lavorare fare per buoni et sufficienti maestri intendenti delle dette cose et del detto lavorio; et esso proprio Lorenzo promise lavorare detta fighura continuamente, durante il tempo infrascripto et etiamdio con certo intervallo di tempo, secondo et come parrà et piacerà a' consoli della detta arte presenti et futuri et a' detti IIII arroti et operai et alle due parti di loro. Et la detta fighura promette dare et avere dato compiuta et posta sul pilastro della detta arte per di qui a tre anni, cominciati a dì XXI di Luglio prossimo passato et fra 'l detto tempo et termine, salvo giusto impedimento, il quale chiarire si debbi et possi pe' consoli della detta [*arte*] che saranno et pe' detti operai o per le due parti di loro.

Ancora disse et promise il detto Lorenzo a' detti consoli et a' detti IIII arroti et operai sè volere et avere et ricevere per suo salario et rimuneratione et mercede della sua faticha et de' detti maestri della detta fighura posta sul pilastro quello, il quale, come et in quel modo fia deliberato pe' consoli della detta arte presenti et che per lo tempo saranno et detti IIII arroti et operai et per le due parti di loro, una volta et più. Et promise non allegare in suo beneficio quello che abbi avuto l' anno dall' arte de' mercatanti per suo salaro, rimuneratione et faticha della fighura di San Giovanni, per lui facta alla detta arte, nè niuna altra cosa avessi avuto da persona niuna; ma solamente sono[3]) contento per mio salaro et de' detti maestri avere solamente quella quantità di danari et quello prezzo, come et in che modo sarà una volta et più proveduto et deliberato pe' consoli della detta arte presenti et che per lo tempo saranno et per gli detti IIII operai o per le due parti de' detti consoli et IIII operai.

Dall' altra parte i detti consoli et operai in nome della detta arte promisono al detto Lorenzo qui presente dare a' tempi debiti, quando detto Lorenzo ne farà chiesia, terra, ferramenti per armare la detta fighura, cera, octone, carboni, legne et altre cose occorenti et necessarie alla detta figura[4])

[1]) *Ein Florentiner Pfund = 1/3 Kilo (genau 339 1/2 Gramm: „Tavole di riduzione delle misure e pesi toscani alle misure e pesi analoghi del nuovo sistema metrico dell' impero francese", 1809, S. 103). Das Gesamtgewicht also sollte höchstens 850 Kilo betragen.*

[2]) *Die ursprüngliche Absicht der Vergoldung wurde dann stillschweigend fallen gelassen.*

[3]) *Hier fällt die Urkunde merkwürdigerweise aus der indirekten Erzählung in die direkte Rede; die Versprechungen Ghibertis erhalten dadurch eine gewisse Feierlichkeit.*

[4]) *Das gesamte Material für Modell, Guss und sämtliche Hilfsarbeit soll dem Künstler also durch die Zunft geliefert werden; doch vgl. Seite 51 Anm. 1.*

1419 26. Aug.

et dargli etiamdio fra 'l detto tempo dì per dì quella quantità di danari alla discretione de' presenti et futuri consoli della detta arte et detti IIII operai o alle due parti di loro.

Et le sopradette cose promise l'una parte all' altra ne' detti modi et forma avere ferme et rate et non contrafare o vero venire sotto la pena di fiorini cinquecento d'oro con rifacimento di danno et spesa; la quale pena commessa o no, niente di meno tucte le predette cose stieno ferme et rate. Et rinuntiorono ad ogni beneficio in qualunche modo si chiami che per loro facessi. Et per ciò observare i detti consoli et proveditori obrigorono[a]) al detto Lorenzo la detta arte et i suoi beni presenti et futuri. Et il detto Lorenzo obrigò a' detti consoli et IIII arroti et operai quivi presenti et per la detta arte riceventi sè et suoi heredi et beni presenti et futuri. Et etiamdio il detto Lorenzo se /*si*/ sottomette alla detta arte et ad ogni multa, condanagione, deliberagione et sentenza si faranno una volta et più pe' consoli della detta arte presenti o futuri et per detti IIII operai o per le due parti di loro del detto Lorenzo per non observare et mandare ad executione le cose sopradette in tucto o in parte.

Io[1]) Giovanni di Barduccio di Cherichino, uno de' sopradetti consoli e alloghatore predetto, sono contento alla detta scrittura e prometto e obblighomi chome di sopra si contiene, e per chiarezza di ciò ò fatta questa soscrittione di mia propia[b]) mano sopradetto dì, anno e mese.

Io Nicholo di Ser Frescho Borghi, uno de' sopradetti chonsoli, aloghatore predetto, sono contento alla detta scrittura e prometto e obrighomi chome di sopra si chontiene e per chiareza di ciò ò fatta questa soscrizione di mia propia mano sopradetto dì e anno e mese.

Io Giovanni di Messer Luigi Guicciardini fui presente e consenziente a' sopradetti patti, come di sopra si contiene, e però mi sono soscritto di mia mano, anno e mese e dì detto.

Io Averardo di Francescho de' Medici, uno de' detti consoli aloghatore predetto, sono chontento alla detta scrittura di sopra si contiene e prometto e obblighomi chome di sopra si chontiene e per chiareza di ciò mi sono soscritto di mia propia mano, anno e dì e mese sopradetto.

Io Nicholo di Giovanni del Bellaccio, uno de' detti operai, sono chontento alla detta scriptura e oblighomi e promecto chome di sopra si chontiene e però mi sono soscritto di mia propria mano, anno e dì detto di sopra.

Io Giovanni di Micho Chapponi, uno de' detti operai, sono chontento alla sopra scritura et obrighomi e prometto chome di sopra si chontiene, e però mi sono soscritto di mia propria mano, anno e dì dette di sopra.

Io Chosimo di Giovanni de' Medici, uno de' detti operai sono chontento

[a]) *l wird in Toskana häufig wie r gesprochen, also* obrigare = *obbligare.*
[b]) *Dialektform, noch heute in Florenz gebräuchlich*

[1]) *Die nun folgenden Unterschriften der Vertragsurkunde sind eigenhändig; vgl. nebenstehende Abbildung.*

1419
26. Aug.

Abb. 2. Unterschriften des Vertrags mit Ghiberti.

1419 26. Aug.

alla detta scriptura e obrighomi e prometto chome di sopra si chontiene, e però mi sono soscripto di mia propia mano, anno e dì detto di sopra.

Io Nicholo d'Agniolo Serragli uno de' detti sono chontento alla deta scritura e obrigomi e prometo chome di sopra si contiene, e però mi sono soscrito di mia propria mano, ano *[anno]* e dì deto *[detto]* di sopra.

Io Lorenzo di Bartoluccio, orafo, conduttore sopra detto, son' contento alla detta iscritura et prometto et oblighomi come di sopra si contiene, e per chiareza di ciò mi sono soscritto di mia propria mano, anno e mese et dì detto di sopra.

Io Stephano di Ser Naddo, notaro della detta arte, feci la detta scriptura di voluntà de' detti consoli et de' detti IIII operai et del detto Lorenzo di Bartoluccio, et per chiarezza di ciò mi sono soscripto di mia mano, detto dì, anno et mese.

Io Michele di Franciescho, notaro Fiorentino, fu' presente alla detta alloghagione et ciò che in essa si contiene, et a fede di ciò di volontà delle dette parti mi sono soscripto di mia propria mano, anno, mese et dì sopradetto.

Io Piero di Giovanni vaiaio fu' presente alla detta alloghagione e in ciò che in essa si conttiene, e'n fede di ciò di volonttà delle partti mi sono soscritto di mia propia mano, anno e mese e dì detto di sopra.

MCCCCXVIIII Ind. XII a dì XXVI d'agosto predetto.

I detti consoli, absente detto Averardo, et i detti operai, absente detto Niccola Serragli, ragunati nella casa della detta arte, servate le debite solennitadi et messo diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, deliberorono che Piero di Messer Guido Bonciani, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti et che perverranno dia et paghi:

A Lorenzo di Bartoluccio, orafo, conductore della detta fighura, i quali di suo paghò a dì VIII di Luglio 1419 per IIII opere di manovale cioè a Macteo da Pergamo manovale, per fare la fossa dove si debba mettere la forma della figura di San Macteo lire II; et lire II f. p. *[di fiorini piccoli]* [1], i quali di suo pagò al detto manovale a dì XXI di Luglio detto per IIII opere per murare la fossa a seccho. Et lire V soldi XV denari VI f. p., i quali di suo paghò a dì XXVIII di Luglio detto a Jacopo di . . . legnaiuolo per IIII pezzi di pancone d'albero per fare il ponte, sul quale si lavora detta

[1] *Auf die sehr komplizierten Verhältnisse im Florentiner Münzwesen der damaligen Zeit kann an dieser Stelle nicht des näheren eingegangen werden. Es sei deshalb nur auf die vorzügliche Darstellung bei Nagl, „Die Goldwährung und die handelsmässige Geldrechnung im Mittelalter“ (Wiener Numismatische Zeitschrift XXVI S. 41—260) hingewiesen. Nur soviel sei bemerkt, dass die Guldenwährung nur im internationalen Grosshandel Geltung hatte, während im täglichen Kleinverkehr nach (imaginären) „libre“ gerechnet wurde, die nun zum Gulden in einem schwankenden Wertverhältnisse standen (ursprünglich 1 fl. = 29 soldi oder $1^{9}/_{20}$ librae; zur Zeit unsres Manuskripts 1 fl. etwa = 4 librae). Die Unübersichtlichkeit dieser Dinge macht eine genaue Kontrolle der einzelnen rechnerischen Posten in unserem Manuskript fast unmöglich.*

1419 26. Aug.

fighura. Et soldi V denari VI, i quali di suo pagò detto dì XXVIII a due portatori per portatura di detti panconi. Et sol. XV f. p., i quali di suo paghò al detto Jacopo maestro detto dì XXVIII per una asse di tiglio di braccia V, per mettere nella detta figura. Et lire V sol. III d. IIII f. p. i quali di suo pagò a Romolo di . . . fabbro, detto dì XXVIII di luglio, per libbre XLV di ferro in IIII verghe per mettere socto la basa della detta fighura per sol. III d. IIII libbra. Et i quali di suo pagò sol. VI den. VIII f. p. al detto Romolo per libbre II d'aghuti per conficchare il ponte della detta figura. Et i quali di suo pagò detto dì XXVIII a uno pizzigagnolo in campo Corbolino per lib. venti di sevo mescolato per ugnere l'asse, *[che]* si mise in detta figura a sol. III la libbra, lire III. Et di suo paghò detto dì ad Andrea del Gioia per some XXV di terra lire II sol. I den. VIII. Et lire II sol. X f. p., i quali di suo pagò a Biagio cimatore per libbre C di cimatura per mescholare con detta terra, per den. VI la libbra. Et lire I f. p. di suo pagò detto dì XXVIII ad Agnolino manovale per II opere per battere et fare la terra per mescolare colla cimatura; somma in tucto lire XXIIII sol. XVII den. VIII. f. p. Somma fiorini — lire XXIIII sol. XVII den. VIII f. p. Allui detto fiorini octo lire due sol. octo den. IIII f. p., sono per parte di cera comprata et da comprare per detta fighura: fiorini VIII lire II sol. VIII den. IIII.

1420 1. Mai

Francescho di Daldo Cantini
Geri del Testa Girolami
Bartolo di Domenicho Bartolini et
Cosimo di Giovanni de' Medici[1]

} consoli dell' arte del cambio della città di Firenze per IIII mesi cominciati a dì I di Maggio XIII Ind. MCCCCXX et finiendo a dì XXXI d'Agosto MCCCCXX.

7. Mai

A dì VII di Maggio 1420 XIII Ind.

Prefati consoli et i discreti huomini

Giovanni di Micho Capponi et
Nicchôlo di Giovanni del Bellaccio

} absente Nicchôlo d'Agnolo Serragli, loro compagno, operai intorno a' fatti del detto pilastro,

raghunati nella chasa della detta arte, servate le debite solepnitadi e messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono et deliberono che:

Lapo di Biagio Vespucci, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti o che perverranno durante il suo uficio, dia et paghi a Giovanni di Bicci de' Medici[2] fiorini dugiento novanzey d'oro, sono fiorini 259 soldi 4 denari — a fiorini, valsano lire 24 sol. 5 den. 7 piccioli 18 di

---

[1] *Cosimo Medici ist also in jener Zeit zugleich Konsul und operaio, ebenso später Niccolo d'Agnolo Serragli etc.*

[2] *Es ist der bekannte 1360 geborene Begründer des mediceischen Reichtums, Cosimos Vater, 1427 der zweitreichste Mann von Florenz (S. Giov. Gonf. Lion d'oro, Exemplar des „Monte“ fol. 668), der 28326 fl. in Grundbesitz, 26162 fl. in Staatspapieren angibt, 398 fl. Steuern zahlt und bei seinem Tode an Barvermögen 178221 fl. hinterlassen haben soll („Osservatore fiorentino“ Band II, S. 67).*

1420 7. Mai

grossi[1]) in Vinegia, che costò libre 3000 di rame al peso di Vinegia lire XX et sol. VIII di grossi[2]) et per più sensarie et ghabelle et altre spese facte in Vinegia per il detto rame lire 3 sol. 17 den. 7 picc. 18 di grossi, vagliono quanto detto è di sopra, et fiorini XV sol. XXVI den. VIIII a fiorino per ghabelle et passaggi di Ferrara e Bologna et fiorini XI sol. VIII den. 6 per vettura da Bologna a Firenze et per ghabella di Firenze; in tutto somma fiorini dugiento novanzey, come apare di sopra fiorini CCLXXXXVI.

1. Sept.

Niccholao di Ruberto Davanzati
Agnolo di Giovanni da Uzzano
Niccholo d'Agnolo Serragli et
Tommaso di Giacomino di Goccio[3]) } consoli della detta arte per IIII mesi cominciati a dì I di settembre 1420 et finiendo a dì XXXI di dicembre[a]) 1420 existente camerario della detta arte per detti IIII mesi Giovanni di Micho Capponi camerario.

1421 1. Jan.

Doffo di Nepo degli Spini
Piero di Messer Luigi Guicciardini
Jacopo di Messer Niccolo Guasconi
Sandro di Giovanni Biliocti } consoli della detta arte per IIII mesi, cominciati a dì I di Gennaio 1420 *[stile fior.]*[4]) et finiendo a dì XXX d'Aprile 1421, existente camerario della detta arte pe' detti IIII mesi Giovanni di Messer Luigi Guicciardini.

1421 29. Jan.

MCCCCXX *[st. fior.]* Ind. XIIII a dì XXVIIII di Gennaio.

I detti consoli, absente detto Doffo, et i detti IIII operai, servate le debite solennità, messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il

---

a) settembre *(Schreibfehler).*

1) *Die Berechnung ergibt (nach Nagl a. a. O.; vgl. auch die Angaben von Giovanni di Antonio da Uzzano bei Pagnini, „Della Decima", Lisboua e Lucca 1765, Bd. IV, S. 104, 135, 137, 161): Der Preis für die 3000 Pfund Kupfer ist in Venedig 20 lire 8 soldi di grossi, dazu Maklergebühren etc. 3 lire 17 soldi 7 d. 18 piccoli di grossi, zusammen 24 lire 5 s. 7 d. 18 picc. di grossi oder nach Florentiner Währung 259 fl. 4 s. a fior. Daraus ergibt sich als Kurs des Florentiner Guldens ca. 0,986 venet. Dukaten. In der Gesamtsumme (296 fl.) fehlt offenbar ein Posten oder es liegt ein Rechenfehler vor: die im Text enthaltenen Posten ergeben nur ca. 286 fl.*

2) *Kupfer wurde in Venedig a centinaio grosso gehandelt (nach Pegolotti und Uzzano in Pagnini, „Della Decima", Band III Seite 134 und Band IV Seite 104). 100 venet. grobe Pfd. = 138 florent. Pfd.: 3000 Pfd. also = 4140 flor. Pfd.*

3) *Alle 4 begegnen uns unter den 19 arroti von 1419. Es ist vielleicht kein Zufall, dass man damals. ohne Rücksicht auf die andern Angelegenheiten der Zunft, jene Männer zu Konsuln machte, die in der Sache der Matthaeus-Statue Bescheid wussten. Trotz der „Auslosung" liess sich das leicht bewirken. Das würde aber ein ausserordentlich interessantes Schlaglicht auf den grossen Ernst werfen, mit dem man in den Zünften an solche künstlerische Aufgaben heranging.*

4) *D. h. nach Florentiner Zeitrechnung. Da aber das Florentiner Kalenderjahr erst mit dem 25. März beginnt, so gehören die Tage vom 1. Januar bis zum 25. März 1420 [st. fior.] nach unsrer Rechnung schon zum Jahre 1421. Das ist auch im folgenden stets zu berücksichtigen.*

partito a fave nere e bianche, providono ordinorono et deliberorono che: Giovanni di Messer Luigi Guicciardini camerario dell' arte del cambio, de' danari della detta arte alle tue [!] mani pervenuti o che perverranno da' et pagha a: 1421 29. Jan

Lorenzo di Bartoluccio diputato sopra a fare la fighura di bronzo di 5 San Macteo le 'nfrascripte quantità di danari, i quali di suo pagò agl' infrascritti huomini per le' nfrascripte cagioni come appresso diremo:

Imprima allui detto, i quali di suo pagò a dì VI d'Aprile 1420 a Stefano del Gioia per some XXX di terra [che] rechò dalla porta di San Piero Gattolino alla bottegha del detto Lorenzo[1]), dove lavora le porti [!] di San 10 Giovanni, ad ragione di sol. I den. VIII la soma, lire II sol. X f. p. Et i quali di suo paghò a Biagio cimatore per libbre 50 di cimatura per mescolare colla detta terra, a danari VI la libbra, lire I sol. V, insino a dì VIII d'Aprile 1420. E i quali di suo pagò insino a dì XIII d'Aprile in due volte a manovali per VII opere per fare conciare detta terra lire III sol. XIII f. p. Et i 15 quali di suo pagò a Mariano carrettaio per portare detta terra da bottegha a casa del detto Lorenzo, dove si lavora detta fighura, sol. VII. Et i quali di suo paghò a Sandro calderaio per libbre X di rame per fare più ferri da lavorare di terra la detta fighura a dì XXII d'Aprile lire V. E che di suo paghò a dì X di Maggio per some II di carboni, pesorono libbre 1264, a Ceccho 20 da Monteregghi, per sol. XV il cento, lire nove sol. X. Et che di suo paghò a uno spetiale a dì IIII di Luglio per oncia una d'ariento vivo[2]) sol. II. Et che di suo paghò a dì V di Dicembre 1420 a Ceccho da Montereggi carbonaio per una soma di carboni, pesorono libbre CCCCLXXIIII, a sol. XV il cento, lire III sol. XIIII. In tucto lire XXVI sol. I f. p.; fior. — lire XXVI sol. I.

25 Allui detto, i quali di suo paghò per insino a questo dì a Lorenzo di Stagio Barduccii spetiale, fiorini ventisette sol. undici den. VIII f. p., sono per resto di fior. XXXV lire III f. p. che costò libbre CCCLXII di cera di Romanìa, tolse tra più volte dal detto Lorenzo di Stagio Barduccii per la detta fighura, a ragione di fior VIIII il cento, de' quali fiorini VIII lire II sol. 30 VIII den. IIII f. p. gli furono stantiati insino a dì XXVI d'Agosto 1419; fiorini XXVII sol. XI d. VIII f. p.; fior. XXVII lire — sol. XI d. VIII.

Allui detto, i quali di suo paghò insino a dì II d'Octobre 1420 al detto Lorenzo, per libbre III oncie VI di pegola sol. XI den. VIII f. p. E i quali di suo pagò al detto Lorenzo insino detto dì per lib. I oncie IIII di 35 trementina[3]) sol. VI. Et i quali di suo paghò detto di al detto Lorenzo, per libre XXII di nero tinto, tolse in più volte per la detta figura, lire III f. p.; in tucto lire III sol. XVII d. VIII; fior. — lire III sol. XVII d. VIII.

Allui detto, i quali gli prestiamo per parte di sua faticha per lui lavorata et che per lui si debba lavorare et fare lavorare in detta fighura, 40 fiorini octanta d'oro; fiorini LXXX.

---

[1]) *Östlich vom Dom bei Santa Maria Nuovo, in Via Bufalini, durch eine Inschrift bezeichnet.*

[2]) *Der Zweck der Verwendung von Quecksilber ist nicht klar.*

[3]) *Terpentin.*

1421 1. Mai Giovanni di Bicci de' Medici
Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Giovanni di Micho Capponi et
Lapo di Biagio Vespucci[1])
consoli della detta arte, per IIII mesi cominciati a dì 1° di Maggio MCCCCXXI Ind. XIIII et finiendo a dì XXXI d'Agosto anno inditione predetti, existente camerario della detta arte pe' 5
detti IIII mesi
Jacopo di Messer Niccolo Guasconi.

9. Mai A dì VIIII di Maggio MCCCCXXI.

I detti consoli et Cosimo di Giovanni de' Medici et Niccolo d'Agnolo Serragli, due de' detti operai, messo tralloro diligente et secreto scruptino et 10 obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono ordinorono et deliberorono che: Jacopo di Messer Niccolo Guasconi, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani [*pervenuti*] et che perverranno, dia et presti a Lorenzo di Bartoluccio facitore della fighura di Santo Macteo insino in fiorini quaranta d'oro et per lui gli paghi a più persone come gli fia detto 15 per detto Lorenzo, cioè per ferramenti, mactoni, calcina, legne et altre cose, per fare il fornello, per gittare del presente mese di maggio la detta fighura di Santo Macteo, et tenghi conto distesamente ad chui gli paga per lo detto Lorenzo et per che cagione, acciò che chiaramente si possi tucto vedere.

16. Juli MCCCCXXI Ind. XV, die XVI di Luglio. 20

I detti consoli ragunati nella casa della detta arte una con dieci mercatanti della detta arte, de' quali la maggiore parte alchuna volta furono dell' uficio del consolato della detta arte, udito Lorenzo di Bartoluccio, maestro della figura di San Macteo, dicente come egli aveva gittata detta figura di bronzo et come quivi aveva certo mancamento, per la quale cosa 25 bisogna rifondere et fare certe cose per dare compimento alla decta fighura, et che nulla voleva che la detta arte mettessi in ciò di suo, ma solamente voleva chella detta arte gli prestassi fiorini XXX d'oro sopra la faticha per lui durata et che doveva durare su detta fighura; et avuto i detti consoli colloquio et consiglio co' detti mercatanti, impuoseno a Jacopo di 30 Messer Niccolo Guasconi camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti o che perverranno presti al detto Lorenzo sopra il suo maestero lavorato et che de' lavorare et lavorare fare sulla detta fighura di San Macteo di bronzo fiorini trenta d'oro.

1. Sept. Antonio di Davanzato Davanzati 35
Piero di Messer Guido Bonciani
Niccolo di Ser Frescho Borghi et
Bartholomeo di Giovanni Carducci
consoli della detta arte del Cambio per IIII mesi, cominciati a dì I di Settembre, Ind. XIIII MCCCCXXI et finiendo a dì XXXI di Dicembre XV Ind. MCCCCXXI, existente camerario della detta arte 40
Geri del Testa Girolami per lo detto tempo de' detti IIII mesi.

[1]) *Wiederum uns bekannte Namen.*

Gherardo di Jacopo Canigiani
Giovanni di Francescho Caccini
Bartholomeo di Verano Peruzzi et
Giovanni di Messer Luigi Guicciardini } consoli della detta arte per IIII mesi cominciati a dì I° di Gennaio XV Ind. XV MCCCCXXI *[st. fior.]*, *1122 1. Jan.*
5 existente camerario della detta arte per gli detti IIII mesi
Piero di Messer Luigi Guicciardini.

MCCCCXXI *[st. fior.]* Indit. XV. a dì XXVIIII di Gennaio. *1122 29. Jan.*

I sopradetti consoli, absente detto Gherardo loro compagno, ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare et
10 Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Giovanni di Micho Capponi et
Cosimo di Giovanni de Medici } absente Niccolo d'Agnolo Serragli loro compagno, operai diputati sopra la figura di Santo Macteo, tucti insieme ragunati nella detta arte, pe' facti della detta fighura fare, actento et considerato[1]) che del mese di maggio proximo passato a Jacobo di Messer Niccolo Guasconi,
15 camerario allora della arte predetta, pe' consoli che allora erano fu detto (considerato che allora due de' detti operai erano del numero de' detti consoli et per detta ragione non si potevano fare stantiamenti intorno a' facti della detta fighura) che esso Jacopo dessi et prestassi al detto Lorenzo et per lui a terza persona insino in fiorini quaranta d'oro, et di tucto ad chui gli pagava
20 et per che cagione ne tenessi conto distesamente; et veduto et considerato che detto Lorenzo gittò detta fighura di San Macteo et che detta fighura ebbe certo mancamento, per lo quale mancamento detto Lorenzo ricorse alla detta arte, di Luglio proximo passato, a' consoli che allora erano et chiese, per potere supplire al detto mancamento, a' consoli che allora erano in prestanza
25 fiorini trenta d'oro sopra la sua faticha durata et che doveva durare; et considerato che i detti consoli ebbono consiglio et colloquio con certi mercatanti pe' facti del detto mancamento; et veduto come pe' detti consoli che allora erano detto fu al detto Jacopo, che prestassi de' danari della detta arte al detto Lorenzo fiorini trenta d'oro et di tucto ne tenessi conto distesamente et
30 ponessino per debitore detto Lorenzo; et veduto et considerato che detto Jacopo à dato et pagato al detto Lorenzo et a più altre persone le infrascripte quantità di danari come apresso diremo, secondo che appare per lo suo quaderno della cassa tenuto in questo modo, cioè:

Lorenzo di Bartoluccio dee dare a dì XXXI
35 di Maggio 1421 fiorini quactro d'oro, portò e' *[= il]* detto in grossi, de' quali ne diè a Niccolo di Domenicho da Fiesole fiorini tre per fare fare uno catino per lo fornello di pietra morta[2]) . . . . fior. IIII.

A dì V di giugno sol. 40 *[!]* den. 2 per lui ad
40 Andrea di Giovanni renaiuolo per rena[3]) . . . . „ — sol. XVI *[!]* den. I.

[1]) *Die Erwägungen reichen bis Seite 38 Zeile 8.*
[2]) pietra morta *ist ein brauner, leicht bröckelnder Stein.*
[3]) *Die Differenz zwischen der Summe links und rechts erklärt sich aus der er-*

1422 29. Jan.

A dì VIII detto lire dieci f. p. per lui a Piero d'Antonio maestro per parte d'opere facte al fornello fior. II sol. XIIII den. VI.

A dì detto lire XVI per lui a Manectino di Bruogio per priete[a]) *[che]* rechò per lo fornello . . „ IIII.

A dì X detto fiorini quactro *[che]* portò Giovanni di Bartolo per pane vino et manovali . . . „ IIII.

A dì XIIII detto fior. due nuovi[1]) per lui a Giovanni di Bartolo orafo, portò e' detto, disse per legname a campi d'ontano . . . . „ II „ III „ X.

Et a dì detto fiorini cinque per lui a Niccolo di Domenicho da Fiesole per resto di pietre morte „ V.

Et a dì detto lire quactro per lui a Piero d'Antonio maestro, portò e' detto fiorino uno . . . . „ I.

Et a dì detto lire tre per lui a Papi di Piero scarpellatore sol. XXI d. X a fiorini[2]) . . . . . „ — „ XXI „ X.

Et a dì detto lire tre per lui a Taddeo di Nanni scarpellatore sol. XXI d. X a fiorini. . . . . . „ — „ XXI „ X.

Allui detto lire cinque sol. XII per lui a Checcho di Domenicho carbonaio per libbre VIII di carboni fior. uno sol. XI d. VII . . . . „ I „ XI „ VII a f.

Allui detto soldi XII per lui a Piero di Grazino per rena . . . . „ — „ IIII „ VIIII.

Allui detto lire quactro per lui a Tommaso di Lambertino manovale, portò e' detto . . . . . „ I.

A dì XVI detto lire undici per lui a Martino di Lapo carratore, per resto di legni rechò . . . . „ II „ XXV „ VI.

A dì XVIII fiorino uno, portò e' detto in grossi „ I.

A dì XVIIII lire quactordici sol. VI per lui a Ceccho di Domenicho da Montereggi per legne et carboni „ III „ XVII „ IIII.

Et a dì XX fior. uno, portò e' detto . . . „ I.

Et a dì XXI sol. XL per lui a Piero d'Antonio maestro di murare . . . . „ — „ XIIII „ VI.

Et a dì XXVI fior. uno sol. XXII d. III a fiorini, portò e' detto . . . . „ I „ XXII.

Et a dì XXVIII fior. uno, porto e' detto in grossi „ I.

E a dì I di luglio fior. quactro, portò e' detto „ IIII.

Et a dì III di luglio lire quactro sol. III per lui a Piero d'Antonio maestro per resto d' opere . „ I „ I „ III.

---

a) = *pietre.*

wähnten Florenz eigentümlichen Doppelwährung: im Text ist die Berechnung nach soldi als $^1/_{20}$ einer lira, am Rand nach soldi als $^1/_{29}$ eines Goldguldens gemacht.

1) *Wohl der damals zuerst geprägte vollwichtige fiorino largo* (*vgl. Nagl a. a. O.*).

2) *Die Rechnung geht hier „a fiorini" nach dem Satz 1 fl. = 29 (imaginäre) soldi, 1 fl. aber auch = 4 lbr., 3 lbr. also = 12 s. 10 d. a fl. Vgl. Nagl a. a. O.*

1422 29. Jan.

E a dì detto lire sei sol. XIIII d. 10 per lui a Tommaso di Lambertino per resto d'opere . . . fior. I sol. XX.

Et a dì detto lire tre sol. II per lui a Giunta di Francescho carrettaio per portare ottone sol. quindici d. VIII . . . . „ — „ XV den. VIII.

Et a dì detto fior. due, portò e' detto . . . „ II.

Et a dì IIII detto fior. quactro, portò e' detto „ IIII.

Et a dì III lire tre per lui a Stefano del Gioia per resto di terra . . . . „ — „ XXI „ X.

Et a dì V detto fior. due, portò e' detto . . „ II.

Et a dì VII fior. uno, sol. XXVIII d. quactro, portò e' detto . . . . „ I „ XXVIII „ IIII.

Et a dì VIIII fior. tre, portò e' detto . . . „ III.

A dì XVIIII detto fior. uno, portò e' detto in grossi . . . . „ I.

A dì XXIIII detto fior. IIII, portò Michelozzo di Bartholomeo[1]) . . . . „ IIII.

A dì XXVIIII fior. IIII, portò e' detto . . . „ IIII.

A dì IIII d'Agosto fior. quactro, per lui a Jacopo di Brando per suo salario . . . . „ IIII.

A dì VI fior. uno, portò e' detto . . . . . „ I.

A dì VII fior. uno, portò e' detto . . . . „ I.

A dì VIIII fior. uno, portò e' detto . . . . „ I.

A dì detto lire tre per lui a Francesco di Niccolo[2]) per aiutatura fondere 3 conpari . . . . „ — „ XXI „ X.

A dì detto fior. uno per lui a Jacopo di Piero[3]) per suo salario . . . . „ I.

A dì detto sol. XVIIII d. VIII[4]), portò e' detto „ — „ VII /!/ „ II.

A dì XIII fior. uno, portò e' detto . . . . „ I.

A dì XXII fior. uno, portò e' detto . . . . „ I.

A dì XXIII fior. tre per lui a Pagolo, sta con Michelozzo . . . . „ III.

Allui detto insino a dì X di Maggio lire quarantasette sol. V f. p. pagoronsi a Romolo di Lorenzo fabro per libbre . . . per ferramento per

---

1) *Über ihn vgl. Gaye, „Carteggio" Bd. 1 S. 117 und Fritz Wolff, „Michelozzo di Bartolommeo" Seite 9. Schon 1410 finden wir ihn als Stempelschneider an der Florentiner Münze (Orsini, Storia delle monete, 1760, Seite 156).*

2) *Er findet sich, soviel ich sehe, nicht im Kataster von 1427.*

3) *Wohl identisch mit jenem Jacopo di Piero detto Papero, legnaiolo und scarpellino, der nach dem Entwurf Ghibertis den Rahmen für Fra Angelicos Bild der linaioli arbeitete, s. Vasari II, 514, Anm. 2. (Gütige Mitteilung des Herrn Dr. C. v. Fabriczy.)*

4) *Vgl. Seite 35, Anmerkung 3.*

1422 29. Jan. armare la forma della figura di San Macteo fior. XI, sol. XXIII, d. VIII . . . . fior. XI sol. XXIII den. VIII[a])

Et veduto che dette partite nella maggior parte non sono bene chiare et non specificano bene quello, *[che]* si sia facto de' danari, et che ciò è proceduto per difecto del chassieri del detto Jacopo; et veduto che detto Jacopo à prestato alla detta arte realmente detti danari et che convenevole cosa è che detto Jacopo riabbi il suo, servate le debite solenitadi et messo tralloro diligente et secreto scruptino, et obtenuto il partito per VI fave nere, providono et deliberorono che detto Jacopo al quaderno dell' arte della sua uscita metta a uscita alla detta arte, et per lei al detto Lorenzo, tucte le sopradette partite, et il simile facci il notaio della detta arte; et che lo scrivano anche facci il simile; et perchè dette partite non sono bene chiare, acciò che tucto si chiarischi, che detto scrivano ponghi per debitore della detta arte detto Lorenzo di tucta la sopradetta quantità di danari et dichi che segli prestano per parte del suo maestero fatto et che de'e fare nella detta fighura di San Macteo[1]).

Ancora, actento et considerato che Geri del Testa Girolami ora passato camerario della detta arte, per detto di due de' detti operai, prestò del mese di . . . proximo passato ad detto Lorenzo di Bartoluccio fiorini sette d'oro; et volendo intorno a ciò provedere, messo tralloro diligente et secreto scruptino, et obtenuto il partito a fave nere et bianche, per VI fave nere[2]) providono et deliberorono che detto Geri metta a uscita al suo quadernuccio del camerario dell' arte la detta quantità alla detta arte, et per lei al detto Lorenzo, et simile facci il notaro della detta arte alla sua uscita, et simile facci lo scrivano, et di detta quantità ne ponghi per debitore detto Lorenzo al suo libro dell' arte. fior. VII d'oro.

MCCCCXXI *[st. fior.]*[3]) Ind. XV a dì XXX di Gennaio.

1422 30. Jan. I detti consoli, ragunati nella casa della detta arte, absente detto Gherardo Canigiani, loro compagno, per loro uficio exercitare, una con gl' infrascripti XII artefici della detta arte stati alchuna volta dell' uficio del consolato della detta arte, i nomi dei quali sono questi:

Lucha di Pieri Rinieri[4]) Antonio di Davanzato Davanzati[6])
Bartholomeo di Giovanni Carduccii[5]) Cosimo di Giovanni de' Medici

[a]) *Unter der Seite die Zahlen 25 23 8, wie unter den vorigen Seiten 24 20 1 und 44 8 9; es sind die Summen der Seiten.*

[1]) *Ein neuer Beweis für die Genauigkeit, mit der die Kunstkommission vorging!*

[2]) *Wie man sieht, bedeuten in der Abstimmung schwarze Bohnen „ja", weisse „nein".*

[3]) *d. h. 1422 (s. Anm. 1 auf Seite 32).*

[4]) *Unter den „squittinati", d. h. denjenigen, die Anspruch auf Ämter machen konnten, schon 1381 („Delizie degli Eruditi" XVI, 214). Im Kataster von 1427, S. Giovanni Gonf. Vai f. 96; damals 80 Jahre alt.*

[5]) *Prior 1413 und 1423 („Delizie degli Eruditi", XIX, 24), 1429 unter den Dieci di Balìa (das. XIV, 299). Im Kataster von 1427, S. M. Novella Gonf. Vipera fol. 15; damals 56 Jahre alt.*

[6]) *1410 unter den „Dieci di balìa" („Delizie degli Eruditi", XIV, 295), Prior 1406;*

1422 30. Jan

Geri del Testa Girolami
Bartholomeo di Bonaiuto Bonaiuti
Jacopo di Piero Baroncelli
Francescho di Daldo Cantini
Cante di Giovanni Compagni
Niccolo di Choccho Donati[1])
Jacopo di Messer Niccolo Guasconi[2])
Lapo di Biagio Vespucci;

5 e i detti XII stati consoli insieme co' detti consoli, i quali, secondo gl' ordini della detta arte, tucta la detta arte rapresentano; udito Cosimo di Giovanni de' Medici, uno de' detti arroti et uno de' IIII operai diputati sopra la fighura del pilastro di Santo Macteo, dicente: come la fighura del bronzo di San Macteo è compiuta di gittare et che a dare spaccio[3]) a detta fighura 10 bisogna nettarla, pulirla, governarla et mettere sul pilastro et etiamdio per adornare il tabernacolo dentro et di fuori d'intarzi, bisognano fiorini CC il meno, et che alloro piaccia provedere per quel modo che è di loro parere et piacere; et volendo intorno alle predette cose provedere, servate le debite solennitadi et messo tralloro diligente et 15 secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono et deliberorono che i detti presenti consoli s'intendino avere et abbino balìa di eleggere IIII artefici della detta arte che alloro parrà et piacerà, i quali IIII che così si eleggeranno pe' detti presenti consoli abbino quella balìa che tucta l'arte a imporre agli artefici della detta arte faccenti bancho o no una 20 imposta di fiorini dugento d'oro imponendo a catuno bancho o artefice faccente arte[4]) o no quello et quanto piacerà a' detti IIII et alle due parti di loro; et quello che pe' detti IIII o per le due parti di loro sarà imposto, non valicando la somma di fiorini dugento d'oro, vaglia et tenghi et ad executione si mandi, come se facta fussi per tucta la detta arte del cambio.

25 Ancora, actento et considerato come Piero di Bindo Dini fece suo testamento, et fra l'altre cose che in detto testamento si contiene lasciò alla detta arte del cambio fiorini quactromila d'oro[5]) di quegli in che egli fussi

---

Gonfalonier 1412; im Kataster von 1427 steht S. M. Novella, Gonf. Unicorno f. 75 nur noch sein Sohn Davanzato.

30 [1]) *Prior 1405 („Delizie degli Eruditi" XVIII, 241; als Gonfalonier 1434 (das. XIX, 134), begab er sich zusammen mit Giovanni di Micho Capponi und 400 Bewaffneten am Abend des 29. September zum Papst Eugen IV. nach Santa Maria Novella zur Beratung über das Wohl der Republik („Priorista del Mariani" im Florentiner Staatsarchiv, IV, 962 und Ammirato, „Istorie fiorentine" II, 1099). Im Kataster von 1427* 35 *S^a Croce, Gonf. Bue f. 279, damals 56 Jahre alt.*

[2]) *Prior 1416 und 1423 („Delizie degli eruditi", XIX, 36). Im Kataster von 1427 S. Giovanni, Gonf. Lion d' oro, fol. 128.*

[3]) *d. h. vollenden.*

[4]) *d. h. die geschäftlich tätig sind.*

40 [5]) *Das im folgenden dargestellte Finanzmanöver wirft ein überaus charakteristisches Licht nicht nur auf die finanzielle Gebahrung der Zünfte, sondern auch auf eigentümliche Seiten des Florentiner Kulturlebens jener Zeit. Es handelt sich, wenn ich nicht irre, für die Zunft um die Aufgabe, wohltätige, für bestimmte Zwecke ausdrücklich festgelegte Stiftungen diesen Zwecken abspenstig und für die künstlerischen Tendenzen* 45 *der Zunft nutzbar zu machen, ohne formell gegen den ausdrücklich ausgesprochenen*

1422 30. Jan.

descripto creditore del comune di Firenze sul Monte Comune, et suo herede universale lasciò Tommaso di Giacomino di Goccio; et actento come della ragione del detto Piero per lo detto Tommaso sul Monte Comune, dove era creditore detto Piero in maggior somma, si levorono da ragione del detto Piero fiorini IIII mila, et ripuosonsi in detto Piero, con conditione che i consoli che pe' 5 tempi saranno possino pigliare le paghe del detto credito in qualunche modo si chiamino; delle quali paghe i detti consoli dieno ogni anno a XIII fanciulle, fralle quali sia una delle gittatelle di Santa Maria della Schala[1]), fior. CXXX, fior. V a' frati di San Benedetto fuori della porta a Pinti et il resto, cavatone fior. IIII chessi danno ogni anno al notaro dell' arte per la sua faticha delle 10 carte, scripture, stantiamenti et altre cose in capo dell' anno, i consoli che allora saranno dieno et distribuischino per l'amore di Dio a quelle povere persone in quegli luoghi piatosi, dove et come parrà a' detti consoli; et actento come di paghe sostenute dal 1411 al 1415 è stato tracto detto Piero a fiorini CC per paghe sostenute del detto credito di fiorini IIII mila dal 1411 15 al 1415 et i quali si debbano a' consoli della detta arte che saranno per di qui ad anni III o circa, per che la tracta è alle 128 mila; et volendo intorno alla salute dell' anima del detto Piero provedere, servate le debite solennità et messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono et deliberorono che detto credito di fiorini CC di 20 paghe sostenute dal 1411 al 1415 s'intendino essere date et dare si debbino et così agiudicorono allo spedale di Lemmo Balduccii da Montecatino detto lo spedale di San Macteo o a suo procuratore; et che i consoli della detta arte che pe' tempi saranno, quando s'aranno avute dette paghe, sieno tenuti et debbino dare al detto spedale o a suo procuratore o spedalingho, nel modo et 25 forma come di sopra si contiene, con questo che 'l detto spedale et per lui il suo spedalingho o procuratore sia tenuto et debbi ricevere i detti danari, et

---

Willen des Erblassers zu verstossen. Die Zunft hatte von Piero di Bindo Dini ein Legat von 4000 Gulden in Staatspapieren erhalten, deren Zinsen (paghe) zu verschiedenen milden Stiftungen verwandt werden sollten. Bei der Auslosung rückständiger Zinsen 30 (tratta di paghe sostenute) für die Jahre 1411—15 waren nun auf Piero resp. seinen Kredit von 4000 fl. 200 fl. gekommen; diese werden nun dem Hospital von Lemmo Balducci überwiesen, unter der Bedingung aber, dass die Zunft sie sofort zurückerhält, als Rückzahlung für einen vor Jahren demselben Hospital gemachten Vorschuss (gratiosa prestanza). Die so gewonnenen 200 fl. sollen dann aber wiederum zur Rückzahlung 35 einer auf die Zunftmitglieder in Sachen der Matthäus-Statue zu verteilenden ausserordentlichen Steuer von 200 fl. verwandt werden. Bringen wir dies ganze umständliche Manöver auf seinen kürzesten Ausdruck, so wurden die Zinsen des Legats nur scheinbar im Sinne des Erblassers zu wohltätigen Zwecken, in Wirklichkeit aber zur Bezahlung des Matthäus verwandt — ohne dass die Zunft vom Wege des formalen Rechts abweicht: ein Vor- 40 gehen, das die Auffassung der Renaissance vom sittlich Erlaubten und Verbotenen mit grellem Blitz erhellt.

[1]) *Hospital, nach dem die Via della Scala in Florenz den Namen führt, s. Carocci, „S. Martino in via della Scala“ (Firenze 1898) und Passerini, „Storia degli Stabilimenti di beneficenza“ (Firenze 1853), Seite 675 u. fg.* 45

essi danari cosi ricevuti isso *[ipso]* facto rendere alla detta arte per cagione di gratiosa prestanza di fior. CC d'oro facta per la detta arte già sono più et più anni al detto spedale; i quali fior. CC che così s'aranno *[si avranno]* dal detto spedale si rendino agli artefici della detta arte che pagheranno la 'mposta di fior. CC di che di sopra si fa mentione, o prima si rendino, se prima la detta arte arà i danari et sarà diliberato pe' consoli et XII stati consoli.

1422 30. Jan.

I detti consoli, absente detto Gherardo Canigiani, ragunati nella casa della detta arte, messo tralloro diligente et secreto scruptino, et obtenuto il partito a fave nere et bianche, elessono gl' infrascripti IIII artefici della detta arte a fare la imposta di fiorini CC agli artefici della detta arte faccenti bancho et non faccenti, come alloro parrà et alle due parti di loro. I nomi de' detti IIII sono questi, cioè:

Antonio di Davanzato Davanzati — Jacopo di Messer Niccolo Guasconi
Bartolommeo di Giovanni Carduccii — Cante di Giovanni Compagni[1])

MCCCCXXI *[st. fior.]* Ind. XV a dì XIII di Febbraio.

1422 13. Febr.

E' savi *[I savi]* et discreti huomini, cioè:

Antonio di Davanzato Davanzati
Cante di Giovanni Compagni
Bartolommeo di Giovanni Carducci et
Jacopo di Messer Niccolo Guasconi
— honorevoli artifici della detta arte electi et deputati pe' presenti consoli della detta arte

per vigore della balìa ad essi consoli conceduta pe' consoli della detta arte et XII artefici della detta arte stati alchuna volta dell' uficio del consolato della detta arte intorno ad imporre agli artefici della detta arte, faccenti arte et non, una imposta di fiorini dugento, come di tucto appare in questo libro a dì XXX di Gennaio MCCCCXXI, ragunati nella casa della detta arte, messo tralloro diligente et secreto scruptino, et obtenuto il partito a fave nere et bianche, feceno la infrascripta imposta agl' infrascripti artefici della detta arte faccenti arte et non faccenti et a tucti puosono le quantità come apresso si contiene: a

Niccolaio di Ruberto Davanzati[2]) fior. due d'oro . . .	fior.	II.
Cante di Giovanni Compagni fior. due d'oro	,,	II.
Niccolo di Choccho Donati fior. due d'oro	,,	II.
Sandro di Giovanni Biliotti fior. due d'oro	,,	II.
Giovanni et Ughuiccione } di Micho Capponi fior. due	,,	II.
Piero di Messer Luigi Guicciardini fior. due	,,	II.
Giovanni di Messer Luigi Guicciardini fior. due . . .	,,	II.

[1]) *Es sind 4 von den 12 arroti.*

[2]) *Unter den folgenden Namen findet sich ebenfalls mancher von gutem Klang, wie vor allem der des Andrea de' Pazzi, des Erbauers der Pazzi-Kapelle in Sa Croce (vgl. über ihn v. Fabriczy, „Filippo Brunelleschi", S. 214 ff.); im übrigen kann die Liste dazu dienen, uns ein ungefähres Bild von dem Reichtum der verschiedenen in der Zunft vertretenen Florentiner Familien zu geben.*

1422
13. Febr.

Bernardo di Gianozzo Manetti fior. due . . . . . . fior. II.
Giovanni di Bicci de' Medici fior. quactro . . . . . „ IIII.
Giovacchino di Niccolo Macigni fior. due d'oro . . . . „ II.
Migliorino di Tommaso Guidotti fior. due . . . . „ II.
Bartholomeo di Verano Peruzzi et comp. fior. tre d'oro . „ III. 5
Antonio di Davanzato Davanzati et comp. fior. due . . „ II.
Averardo de' Medici et comp. fior. quactro d'oro . . . „ IIII.
Lorenzo di Messer Palla degli Strozzi et comp. fior. sei „ VI.
Niccolo di Jacopo d'Ubertino et comp. fior. tre . . . . „ III.
Simone di Ser Piero dalla Fioraia et comp. fior. tre . . „ III. 10
Lucha di Piero Rinieri et comp. fior. tre . . . . . . „ III.
Niccola di Messer Veri et comp. fior. quactro . . . . „ IIII.
Antonio di Filippo di Piero fior. uno . . . . „ I.
Lorenzo di Taddeo Vai fior. uno . . . . „ I.
Chiricho di Pero Tornaquinci et comp. fior. tre . . . „ III. 15
Filippo di Zanobi Miglori et comp. fior. due . . . . . „ II.
Lorenzo di Bartolommeo di Ser Santi et comp. fior. tre . „ III.
Jacopo di Gilio Gilii fiorini due . . . . „ II.
Lorenzo di Giovanni degli Strozzi fior. uno . . . . . „ I.
Ruberto del Buono et comp. fior. quactro . . . . . . „ IIII. 20
Cosimo de' Medici et comp. fior. sei . . . . „ VI.
Bernardo di Vieri Guadagni e comp. fior. due . . . . „ II.
Vieri di Vieri Guadagni e comp. fior. tre . . . . . „ III.
Piero Velluti et comp. fior. tre . . . . „ III.
Filippo Carduccii e comp. fior. tre . . . . „ III. 25
Geri del Testa e compagni fiorini due . . . . „ II.
Antonio di Niccolo di Goro e comp. fior. tre . . . . „ III.
Antonio di Bernardo di Ligi e comp. fior. due . . . . „ II.
Giovacchino d'Ardingo de' Riccii e comp. fior. tre . . . „ III.
Tomaso di Giacomino di Goccio et comp. fior. quactro . „ IIII. 30
Filippo Machiavelli et comp. fior. tre . . . . „ III.
Jacopo di Piero Bonaventura et comp. fior. tre . . . . „ III.
Berto di Bonifatio Peruzzi e comp. fior. tre . . . . . „ III.
Orlando di Guccio de' Medici fior. due . . . . „ II.
Niccolo del Bellaccio e comp. fior. tre . . . . „ III. 35
Bernardo Cavalcanti e comp. fior. due . . . . „ II.
Andrea de' Pazzi et comp. fior. tre . . . . „ III.
Gherardo Canigiani e comp. fior. tre . . . . „ III.
Neri di Gino Capponi e comp. fior. tre . . . . „ III.
Salamone degli Strozzi e comp. fior. tre . . . . . . „ III. 40
Piero di Niccolaio Davanzati e comp. fior. due . . . . „ II.
Niccolo Serragli e comp. fior. tre . . . . „ III.
Guidetto di Jacopo Guidetti fior. due . . . . „ II.
Albizzo del Toso da Fortuna e comp. fior. quactro . . „ IIII.

1422 13. Febr.

Lando di Lorenzo degli Albizzi et comp. fior. due . . fior. II.
Giovanni da Castel Fiorentino et comp. fior. tre . . . „ III.
Palla di Messer Palla degli Strozzi et comp. fior. due . „ II.
Jacopo di Piero Baroncelli fior. tre . . . . „ III.
5 Giovanni di Barduccio di Cherichino fior. quactro . . . „ IIII.
Esaù d'Agnolo Martellini fior. tre . . . . „ III.
Antonio di Salvestro di Ser Ristoro e comp. fior. quactro „ IIII.
Giovanni Orlandini e comp. fior. tre . . . . „ III.
Agnolo da Uzzano e comp. fior. quactro . . . . „ IIII.
10 Niccolo Barbadoro e comp. fior. tre . . . . „ III.
Corso di Zanobi de' Riccii e comp. fior. quactro . . . „ IIII.
Batista Guicciardini e comp. fior. tre . . . . „ III.
Giovanni Barbadoro e comp. fior. due . . . . „ II.
Jacopo Guasconi e comp. fior. tre d'oro . . . . „ III.
15 Latino de' Pigli fior. due . . . . „ II.
Piero Bonciani e comp. fior. tre . . . . „ III.
Piero Borromei e comp. fior. quactro . . . . „ IIII.
Giovanni Corsini e comp. fior. tre d'oro . . . . „ III.
Giacoppo de' Bardi e comp. fior. tre . . . . „ III.
20 Romigi de' Riccii e comp. fior. due . . . . „ II.
Lorenzo d'Andrea di Como e comp. fior. due . . . . „ II.
Luigi di Giovanni da Castinglionchio fior. uno . . . . „ I.
Filippo di Macteo dello Scelto fior. uno . . . . „ I.
Angnolo del Bene del Berna fior. uno . . . . „ I.
25 Agostino di Giovanni fior. uno . . . . „ I.
Martino di Francescho dello Scarfa fior. uno . . . . . „ I.
Andrea di Geri di Masino fior. uno . . . . „ I.
Bartolommeo di Jacopo di Gianotto fior. uno . . . . . „ I.
Bartholomeo di Brando fior. uno d'oro . . . . „ I.
30 Stagio di Macteo Bonaguisi fior. uno . . . . „ I.
Francescho di Daldo Cantini fior. uno . . . . „ I.
Francescho di Tommaso dello Strinato fior. uno . . . „ I.

Et che tucti i nomi de' sopradetti colle quantità di sopra poste si mettino in una borsa, et quando bisognano danari, di settimana in settimana 35 o dì per dì, come veggono la quantità *[che]* bisogni, di tanta quantità faccino la tracta i consoli della detta arte, et tanto si seghuiti che si venghi alla fine della borsa; et che i primi tracti prima gli riabbino, et di detta tracta et tracte si tenghi scriptura per lo notaio della detta arte[1].

1422 26. Febr.

A dì XXVI di Febbraio MCCCCXXI *[st. fior.]* Ind. XV.

40 I detti consoli, absente detto Gherardo di Jacopo Canigiani, loro compagno, servate le debite solennitadi, trassono gl' infrascripti artefici della

[1]) *Die Umlage wird also nach Bedarf erhoben, bis das Kontingent erschöpft ist; und zwar so, dass einzelne Namen ausgelost werden, die dann zunächst die ihnen auf-*

1422 26. Febr. detta arte della borsa della nuova imposta di fiorini dugento facta agli artefici d'essa arte, et trassogli *[trassongli]* colle infrascripte quantità, cioè:

Piero di Niccolao Davanzati et comp. fior. due . . . . fior. II.
Agnolo dell Bene del Berna fior. uno . . . . „ I.
Guidetto di Jacopo Guidetti fior. due . . . . „ II. 5
Antonio di Salvestro di Ser Ristoro et comp. fior. quactro „ IIII.
Luigi di Giovanni da Castiglonchio fior. uno . . . . „ I.
Cante di Giovanni Compagni fior. due . . . . „ II.
Jacopo di Gilio Gilii fior. due . . . . „ II.
Sandro di Giovanni Biliotti fior. due . . . . „ II. 10
Latino di Primerano de' Pigli fior. due . . . . „ II.
Piero di Messer Luigi Guicciardini fior. due . . . . „ II.

1422 28. Febr. MCCCCXXI *[st. fior.]* a dì XXVIII di Febbraio XV Ind.

I detti consoli absente detto Gherardo di Jacopo Canigiani, loro compagno, et 15
Giovanni di Micho Capponi, Niccolo d'Agnolo Serragli et Cosimo di Giovanni de' Medici } absente Niccolo di Giovanni del Bellaccio, loro compagno, operai sopra i facti del pilastro,
ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare, messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, 20 providono, ordinorono et deliberorono che Piero di Messer Luigi Guicciardini, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti et che perverranno, dia et paghi per cagione di gratiosa prestanza a Lorenzo di Bartoluccio, conductore della fighura del bronzo di Santo Macteo, fiorini dieci d'oro, sono per parte di sua faticha per lui facta et facta fare et che 25 farà et far farà in detta fighura, et di detta quantità detto Lorenzo sia posto per debitore per lo scrivano della detta arte . . . . fiorini X.

1422 11. März A dì XI di Marzo MCCCCXXI *[st. fior.]* Ind. XV.

I detti consoli, absente detto Giovanni di Messer Luigi Guicciardini, ragunati nella casa della detta arte et 30
Giovanni di Micho Capponi, Niccolo d'Agnolo Serragli, Cosimo di Giovanni de' Medici } absente Niccolo di Giovanni del Bellaccio, loro compagno, operai diputati sopra i facti del pilastro et della fighura di Santo Macteo,
di nuovo gittata et facta di bronzo, messo tra tucti diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono, ordinorono 35 et deliberorono che Piero di Messer Luigi Guicciardini, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti o che perverranno, dia et paghi per cagione di gratiosa prestanza a Lorenzo di Bartoluccio, conductore della fighura del bronzo di Sancto Macteo, per faticha per lui durata et facta durare et per faticha che per lui si durerà et farà durare 40

erlegte Summe zu zahlen haben; in der gleichen Reihenfolge, in der die Zahlungen erfolgen, werden auch die betreffenden Summen zurückerstattet.

intorno alla detta fighura, fiorini dieci d'oro et di tucto sia posto per debitore per lo scrivano della detta arte . . . . fior. X.

1422 21. März

A dì XXI di Marzo XV Ind. MCCCCXXI */st. fior./*.

E' detti */I detti/* consoli, absente detto Gherardo di Jacopo Canigiani, loro compagno, ragunati nella casa della detta arte, et

Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Niccolo d'Agnolo Serragli
Giovanni di Micho Capponi et
Cosimo di Giovanni de' Medici

operai deputati sopra i facti del pilastro et suo adornamento et sopra la fighura del bronzo di Santo Macteo; messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono, ordinorono et deliberorono che Piero di Messer Luigi, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti o che perverranno, dia et paghi per cagione di gratiosa prestanza a Lorenzo di Bartoluccio, conductore della fighura del bronzo di San Macteo, fiorini dieci d'oro in questo modo, cioè: oggi, questo presente dì fiorini cinque d'oro et a dì XXVIII del detto mese altri fiorini cinque d'oro, sono per parte di maestero per lui facto et facto fare et che farà et far farà alla detta fighura, et di tucta la detta quantità detto Lorenzo ne sia posto per debitore della detta arte . . . . fior. X.

Ancora i detti consoli, absente detto Gherardo, servate le debite solennitadi, trassono gl' infrascripti artefici della detta arte della borsa della nuova imposta di fiorini CC, facta agli artefici d'essa arte colle infrascripte quantità, cioè:

Batista di Niccolo Guicciardini et comp. fior. tre . . . fior. III.
Bartolomeo di Jacopo di Gianetto fior. uno . . . . „ I.
Miglore di Tommaso Guidetti fior. due . . . . „ II.
Bartholomeo di Verano Peruzzi et comp. fior. tre . . . „ III.
Palla di Messer Palla degli Strozzi et comp. fior. due . . „ II.
Agnolo da Uzzano e comp. fior. quactro . . . . „ IIII.
Lorenzo di Taddeo Vai fior. uno . . . . „ I.
Niccolo di Choccho Donati fior. due . . . . „ II.
Filippo Carduccii e comp. fior. tre . . . . „ III.

22. April

A dì XXII d'Aprile XV Ind. MCCCCXXII.

E' detti consoli, absente detto Gherardo Canigiani, loro compagno, ragunati nella casa della detta arte et

Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Giovanni di Micho Capponi
Niccolo d'Agnolo Serragli et
Cosimo di Giovanni de' Medici

operai diputati per la detta arte sopra i facti del pilastro et della fighura del bronzo di Santo Macteo, messo tralloro diligente et secreto scruptino, et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono et deliberorono che Piero di Messer Luigi Guicciardini, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti o che perverranno dia et paghi per cagione di gratiosa prestanza a Lorenzo di Bartoluccio, conductore della fighura di San Macteo, per faticha per lui durata et facta durare et per faticha che per lui

1422 22. April si durerà et farà durare intorno alla detta fighura fiorini venti d'oro . fior. XX.
et di tucta detta quantità sia posto per debitore per lo scrivano;
a Jacopo di Corso lastraiuolo } insieme compagni fiorini trenta-
a Giovanni di Niccolo lastraiuolo } cinque d'oro,
conductori del pilastro di marmo, dove si debba mettere Santo Macteo facto 5
di bronzo; i quali danari si prestano loro sopra la faticha per loro durata et
che si durerà ne' facti del detto pilastro; . . . . fior. XXXV.
et di tucta detta quantità i detti Jacopo et Giovanni sieno posti per debitori
della detta arte per lo scrivano della detta arte.

Detto dì XXII d'Aprile XV Ind. MCCCCXXII. 10

Ancora i detti consoli, absente detto Gherardo Canigiani, loro compagno, servate le debite solennitadi, trassono gl' infrascripti artefici della detta arte della borsa della nuova imposta di fiorini dugento, facta agli artefici d'essa arte et trassengli colle infrascripte quantità, cioè:

Giovanni di Micho Capponi fiorini due . . . . fior. II. 15
Giacoppo di Vanozzo de' Bardi et comp. fior. tre' . . . „ III.
Jacopo di Messer Niccolo Guasconi e comp. fior. tre . . „ III.
Niccolo d'Agnolo Serragli e comp. fior. tre . . . . . „ III.
Antonio di Bernardo di Ligi e comp. fior. due . . . . „ II.
Tommaso di Giacomino et comp. fior. quactro . . . . „ IIII. 20
Neri di Gino e comp. fior. tre . . . . „ III.
Lorenzo di Giovanni degli Strozzi fior. uno . . . . . „ I.
Geri del Testa Girolami e comp. fior. due. . . . . . „ II.
Antonio di Filippo di Piero fior. uno. . . . . „ I.
Lorenzo di Bartholomeo di Ser Sancti e comp. fior. tre . „ III. 25
Filippo di Zanobi Miglori et comp. fior. due . . . . . „ II.
Agostino di Giovanni fior. uno . . . . „ I.
Niccolo Barbadoro e comp. fior. tre . . . . „ III.
Niccolo di Jacopo d'Ubertino e comp. fior. tre . . . . „ III.
Vieri di Vieri Guadagni e comp. fior. tre . . . . . . „ III. 30
Averardo de' Medici et comp. fior. quactro . . . . . „ IIII.
Andrea de' Pazzi e comp. fior. tre . . . . „ III.
Lorenzo di Messer Palla *[degli Strozzi]* e comp. fior. sei . „ VI.

2. Mai MCCCCXXII Ind. XV a dì II di Maggio.

Questi sono certi capitoli et pacti[1]) facti tra Jacopo di Corso et 35
Giovanni di Niccolo insieme compagni et lastraiuoli dall' una parte, et Giovanni di Micho Capponi, Niccolo d'Agnolo Serragli, Niccolo di Giovanni del Bellaccio et Cosimo di Giovanni de' Medici, IIII operai diputati sopra i

[1]) *Dieser Vertrag mit den beiden Steinmetzen liegt hier nur im Entwurf vor. Wie aus Korrekturen hervorgeht, sollte Giovanni Capponi ihn seitens der Operai schliessen,* 40 *auf ihn bezieht sich auf Seite 47 in Zeile 2 der Singular „promise". Am Schluss ist die Stelle für die Zeugen offen gelassen und ebenso sind in der angehängten Zustimmungserklärung der übrigen Operai die Stellen für Datum und Namen offen geblieben.*

1422 2. Mai.

facti del pilastro et suo adornamento et sopra i facti della figura di San Macteo gittata di bronzo per la detta arte del cambio, per gli quali promise che ratificheranno et aconsentiranno a tucte le 'nfrascripte cose, sotto la infrascripta pena, dall' altra parte, de' quali questo è il tenore in effecto, cioè:

Imprima promisono i detti Jacopo et Giovanni a' detti IIII operai qui presenti di lavorare et lavorare fare detto tabernacolo secondo la forma et disegno facto per Lorenzo di Bartoluccio, alla grandezza, misura et intaglio che sarà dichiarato et ordinato per lo detto Lorenzo et darlo compiuto et murato di marmo, pionbo, calcina et d'ogni lavorio che vi si accade ad ogni loro spesa per tucto il mese d'Agosto proximo che verrà.

E' detti Giovanni, Niccolo, Cosimo et Niccolo Serragli promisono a' detti Jacopo et Giovanni dare et pagare per loro faticha et maestero et per marmo, ferro, bionbo / = *piombo*/ et ogni altra cosa /*che*/ occorresse intorno al detto lavorio, come detto è di sopra, fiorini settantacinque d'oro et una lapida di marmo di grandezza di braccia IIII o circa[1], et i detti danari si debba loro dare et pagare in questi termini, cioè per tucto il presente mese di Maggio fiorini trentacinque d'oro et per tucto il mese di Giugno proximo che verrà fiorini quindici, et fiorini dieci d'oro quando comincerà[a]) a murare detto lavorio et il resto debba avere quando sarà compiuto detto lavorio in quello modo et forma che di sopra si contiene et a dichiarigione del detto Lorenzo di Bartoluccio.

Et le predette cose observare, ferme et rate avere promisono le dette parti ne' detti modi et forma, alla pena di fiorini cento con rifacimento di danno et spesa, et rinuntiorono ad ogni beneficio che per loro facessi; et per ciò observare i detti Jacopo et Giovanni et catuno di loro in tucto obrigorono ai detti IIII operai qui presenti et riceventi come di sopra loro medesimi et catuno di loro in tucto et di loro et di ciaschuno di loro in tucto heredi et beni presenti et che saranno et il detto . . . per sè et ne' detti modi obrigò a' detti Jacopo et Giovanni la detta arte et suoi beni presenti et futuri.

Facte furono le predette cose nella casa della detta arte del cambio posta in Firenze nel popolo di Santo Andrea di Firenze, nell' anno dalla salutifera Incarnatione del nostro Signore Gesù Cristo Mille quactrocento ventidue, Ind. quindici a dì due del mese di Maggio, presenti . . .

MCCCCXXII Ind. XV a dì . . . di Maggio.

E' savi huomini . . . di sopra nominati et operai sopradetti, udito, lecto et inteso i sopradetti capitoli et pacti facti tra detti Jacobo et Giovanni

a) *Genau genommen* cominceranno *und gleich darauf* debbano.

1) *Den Marmor, namentlich den genannten grossen Block, kauften die Konsuln von der Dombauleitung, wie folgende Protokollstelle ergibt, deren gütige Mitteilung wir Herrn Dr. Giovanni Poggi verdanken.*

1422, 21 Aprile. Item deliberaverunt quod consulibus artis cambii per provisorem dictae operae vendatur una lapida [!] marmoris ad eorum electionem pro pretio florenorum XVIII auri, et de alio marmore eisdem vendatur quantitas opportuna pro uno tabernaculo faciendo in oratorio S. Miccaelis in Orto, in quodam pilastro, pro pretio librarum otto pro quolibet miliario. /*Archivio dell' Opera del Duomo, Deliberazioni, LXXXI, fol. 25vo*/.

1422 2 Mai maestri da una parte et per lo detto . . . faccente per sè et in vice et nome di loro da una altra parte, de' quali capitoli et pacti di sopra si fa mentione, ad essi pacti et capitoli et a tucto ciò che in essi si contiene facti in loro vice et nome per lo detto . . . loro compagno, ratificorono et aconsentirono et promisono di servare tucte le predette cose promesse a' detti Jacopo 5 et Giovanni per lo detto . . . per sè et in loro nome avere ferme et rate et non contrafare, sotto la pena, renuntie, obrighi et altre cose come ne' detti pacti et capitoli si contiene.

1 Mai Francesco di Daldo Cantini, Averardo di Francesco de' Medici, Francescho di Simone Guiduccii et Guiglielmino d'Agnolo degli Spini } consoli della detta arte del cambio per IIII mesi, cominciati a dì I di 10 Maggio XV Ind. MCCCCXXII Ind. XV/./ et finiendo a dì XXX d'Agosto XV Ind. MCCCCXXII, existente camerario della detta arte pe' detti IIII mesi Niccolo di Giovanni del Bellaccio.

9. Mai A dì VIIII di Maggio XV Ind. MCCCCXXII. 15

E' detti consoli, absente detto Guiglielmino loro compagno, servate le debite solennitadi, trassono gl' infrascripti artefici della detta arte della borsa della nuova imposta di fiorini dugento facta agli artefici d'essa arte et furono tracti colle infrascripte quantitadi, cioè:

Lucha di Piero Rinieri et comp. fior. tre . . . . . . fior. III. 20
Antonio di Davanzato Davanzati fior. due . . . . . „ II.
Salamone di Carlo degli Strozzi et comp. fior. tre . . „ III.
Stagio di Macteo Bonaguisi fior. uno . . . . „ I.
Albizzo del Toso da Fortuna et comp. fior. quactro . . „ IIII.
Bernardo di Bernardo Cavalcanti et comp. fior. due . . „ II. 25
Giovanni di Messer Donato Barbadoro e comp. fior. due „ II.
Giovanni da Castelfiorentino e comp. fior. tre . . . . „ III.
Giovacchino di Niccolo Macigni fior. due . . . . „ II.
Niccola di Messer Veri et comp. fior. quactro . . . . „ IIII.
Berto di Bonifatio Peruzzi et comp. fior. tre . . . . „ III. 30
Simone di Ser Piero dalla Fioraia e comp. fior. tre . . „ III.
Antonio di Niccolo di Goro e comp. fior. tre . . . . „ III.

13. Mai A dì XIII di Maggio XV Ind. MCCCCXXII.

E' detti consoli, ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare, servate le debite solennitadi, trassono gl' infrascripti artefici della 35 detta arte della borsa della nuova imposta di fiorini dugento facta agli artefici d'essa arte, et furono tracti colle infrascripte quantitadi, cioè:

Corso di Zanobi de' Ricci et comp. fior. quactro . . . fior. IIII.
Cosimo di Giovanni de' Medici et comp. fior. sei . . . „ VI.
Niccolo di Giovanni del Bellaccio e comp. fior. tre . . „ III. 40
Filippo di Lorenzo Machiavelli e comp. fior. tre . . . „ III.
Romigi d'Ardingo de' Ricci et comp. fior. due . . . . „ II.

1422 13. Mai

Piero di Messer Donato Velluti e comp. fior. tre . . . fior. III.
Lorenzo d'Andrea di Como e comp. fior. due . . . . „ II.
Gherardo di Jacopo Canigiani e comp. fior. tre . . . „ III.
Piero di Gabriello Borromei e comp. fior. quactro . . „ IIII.

5 Ancora i detti consoli et Niccolo di Giovanni del Bellaccio, Niccolo d'Agnolo Serragli, Giovanni di Micho Capponi et Cosimo di Giovanni de' Medici, tucti e IIII operai diputati sopra i facti dell' adornamento del tabernacolo et della fighura di San Macteo, gittata di bronzo, ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare, messo tralloro diligente et segreto 10 scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono, ordinorono et deliberorono che Niccolo di Giovanni del Bellaccio, camerario della detta arte, de' danari della detta arte alle sue mani pervenuti o che perverranno dia et paghi a Lorenzo di Bartoluccio, conductore della fighura del bronzo di San Macteo, i quali gli prestiamo sopra più maestero et lavorio per lui 15 facto et facto fare et che farà et far farà intorno a' facti della detta fighura, fiorini quindici . . . . fior. XV.

A lui detto fiorini diciasette, i quali gli prestiamo, disse, per dare a Cambio di Giovanni spetiale per libbre CC di stagno dallui avuto a dì VII di Luglio MCCCCXXI, per la figura di San Macteo, a fiorini VIII $^1/_2$ il centinaio; 20 fior. diciasette . . . . fior. XVII.

17. Juli

MCCCCXXII Ind. XV a dì XVII di Luglo.

E' detti consoli, absente detto Guiglielmino, nostro compagno, ragunati nella casa della detta arte nel luogho della loro usata residenza, trassono della borsa della nuova imposta di fiorini CC facta agli artefici d'essa arte per 25 cagione del pilastro et della fighura di San Macteo, et votossi detta borsa; i nomi et le quantità sono questi:

Piero Bonciani et comp. fior. tre d'oro . . . . . . fior. III.
Giovanni di Barduccio di Cherichino fior. IIII . . . . „ IIII.
Martino di Francesco dello Scarfa fior. I . . . . . . „ I.
30 Giovanni di Jacopo Orlandini e comp. fior. III . . . „ III.
Giovanni Corsini e comp. fior. III d'oro . . . . . . „ III.
Giovanni di Messer Luigi Guicciardini fior. II . . . . „ II.
Bernardo di Gianozzo Manetti fior. II . . . . „ II.
Niccolaio di Ruberto Davanzati fior. II . . . . . . „ II.
35 Orlando di Guccio de' Medici fior. II . . . . „ II.

[1]) *Aus der Angabe 200 Pfd. Zinn auf eine Statue, die im höchsten Fall 2500 Pfd. wiegen sollte, ergäbe sich das Verhältnis: 200 Pfd. Zinn zu 2300 Pfd. Kupfer oder ca. 8 $^0/_0$ Zinn und 92 $^0/_0$ Kupfer. Da nun aber bei Einhaltung dieser Grenze von dem eingekauften Kupfer (4140 Pfund) nicht viel mehr als die Hälfte hatte Verwendung finden 40 können, so würde wohl dementsprechend auch nicht das gesamte gekaufte Zinn verwandt worden sein; oder aber — und das ist wahrscheinlicher — der Künstler hat, im Einverständnis mit der Kommission, sich nicht an jenes Maximalgewicht gehalten; man hätte sonst schwerlich soviel Kupfer angekauft. Für die Gewinnung von Kenntnissen über die damalige Bronzelegierung sind unsere Angaben also zu unbestimmt.*

1422
17. Juli

Andrea di Geri Masini fior. uno	fior.	I.
Bartolommeo di Brando Guarducci fior. I	„	I.
Filippo di Macteo dello Scielto fior. uno	„	I.
Giovanni de Bicci de' Medici fior. IIII	„	IIII.
Lando di Lorenzo degli Albizzi e comp. fior. II . . .	„	II.
Jacopo di Piero Baroncelli fior. III	„	III.
Chiricho di Pero Tornaquinci et comp.	„	III.
Francesco di Daldo Cantini fior. uno	„	I.
Esaù d'Agnolo Martellini fior. III d'oro	„	III.
Jacopo di Piero Bonaventura e comp. fior. III	„	III.
Bernardo Guadagni e comp. fior. due	„	II.
Giovacchino de' Ricci et comp. fior. tre	„	III.
Ruberto del Buono et comp. fior. IIII	„	IIII.
Francesco di Tommaso dello Strinato fior. I	„	I.

A dì XVII di Luglio detto MCCCCXXII.

E' detti consoli, absente detto Guiglielmino loro compagno, ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare, nel luogho della loro usata residenza, una con gl' infrascripti
Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Niccolo d'Agnolo Serragli
Cosimo di Giovanni de' Medici
} absente Giovanni di Micho Capponi loro compagno, operai sopra i facti della fighura del bronzo di San Macteo et sopra i facti del pilastro, messo tra tucti diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono, ordinorono et deliberorono: che Niccolo di Giovanni del Bellaccio, camerario della detta arte, dia et paghi i fiorini cinquantaquactro[1]) che alle sue mani perverranno della tracta degli artefici della detta arte, della imposta facta loro di fiorini CC et tracti detto dì alle infrascripte persone, come appresso diremo. */Lücke, dann* come dirà il proposto presente et futuro et due de' detti operai[2]).*/*

1. Sept.

Niccolaio di Ruberto Davanzati
Antonio di Jacopo del Vigna
Geri del Testa Girolami et
Giovanni di Barduccio di Cherichino
} consoli della detta arte del cambio per IIII mesi cominciati a dì I di Settembre MCCCCXXII Ind. XV et finiendo a dì XXXI di Decembre, anno detto, inditione prima, existente camerario della detta arte pe' detti IIII mesi Giovanni di Francescho Chaccini.

17. Dez.

MCCCCXXII a dì XVII di Dicembre I[a] Ind.

E' detti consoli ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare, una cogl' infrascripti XIII artefici della detta arte, stati alchuna volta dell' uficio del consolato della detta arte, i quali secondo gli statuti et ordini della detta arte tucta la detta arte rappresentano, servate le debite solenitadi

---

[1]) *Es war der Betrag der soeben vorgenommenen Auslosung.*

[2]) *Randbemerkung*: nulla si paghò; *doch vergl. nächste Seite, Zeile 40—42*

1422 17. Dez.

et messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono, ordinorono et deliberorono come di sotto si contiene:

Imprima[a]) che Lorenzo di Bartoluccio abbi et avere debbi per suo salaro della fighura del bronzo per lui fatta alla detta arte fiorini secentocinquanta d'oro, de' quali si chavino fiorini trecentotrentotto ch' egli à avuti dalla detta arte per parte del detto suo salaro, con questo che detto Lorenzo ad ogni sue spese abbi di nuovo a rifare la basa della detta fighura in modo che stia bene, et governare detta fighura in modo *[che]* non possi esser gittata in terra dalle manovelle et fare *[che]* riseghi bene sul tabernacolo[1]).

Ancora providono, ordinorono et deliberorono che si ponghi per imposta quella quantità di danari, la quale l'arte à debito per cagione della detta fighura et del pilastro et per cagione del debito *[che]* la detta arte à fatto con altri per detta cagione; et che i presenti consoli abbino balìa di chiamare IIII artefici della detta arte et che i detti IIII chiamati sieno tenuti et debbino porre detta imposta agli artefici della detta arte matricolati nella detta arte, cioè a quegli *[che]* fia di loro volere. I nomi de' detti stati consoli sono questi, cioè:

Antonio di Davanzato Davanzati
Lucha di Piero Rinieri
Giovanni di Bicci de' Medici
Bartholomeo di Bonaiuto Bonaiuti
Averardo di Francescho de' Medici
Lodovicho di Piero Bonaveturae
Niccolo di Giovanni del Bellaccio
Niccolo d'Agnolo Serragli

---

a) *Am Rande:* 12 *und* 5.

1) *Es ist die Schlussabrechnung mit Ghiberti. Für sie ergibt sich:*

			fior.	*sol*	*den.*	*lire*	*sol.*	*den*
1. Auszahlung	*1419*	*26. VIII.*	—	—	—	*24*	*17*	*8*
2. „	„	„ „	*8*	—	—	*2*	*8*	*4*
3. „	*1421*	*29. I.*	—	—	—	*26*	*1*	—
4. „	„	„ „	*27*	—	—	—	*11*	*8*
5. „	„	„ „	—	—	—	*3*	*17*	*8*
6. „	„	„ „	*80*	—	—	—	—	—
7. „	*1422*	*29. I.*	*94*	*23*	*6*	—	—	—
8. „	„	„ „	*7*	—	—	—	—	—
9. „	„	*28. II.*	*10*	—	—	—	—	—
10. „	„	*11. III.*	*10*	—	—	—	—	—
11. „	„	*21. III.*	*10*	—	—	—	—	—
12. „	„	*22. IV.*	*20*	—	—	—	—	—
13. „	„	*13. V.*	*15*	—	—	—	—	—
14. „	„	„ „	*17*	—	—	—	—	—
			298	*23*	*6*	*57*	*16*	*4*

zusammen ungefähr 313 fl.

Es fehlt also noch ein Posten von etwa 25 fl., wahrscheinlich ist also von den 51 fl., dem Betrage der letzten Auslosung (vergl. vorige Seite, Zeile 24 und 41), ein Teil doch noch mit ausbezahlt worden. Entgegen der ursprünglichen Bestimmung liefert nicht die Zunft alles Material, sondern Ghiberti kauft es und stellt es in Rechnung. Sein eigentliches Honorar beträgt nach Abzug dieser Posten schon erhaltene 150 fl. und noch zu erhaltende 312 fl., also zusammen 462 fl., d. i. etwa 135 fl. pro Jahr. Es sei noch erwähnt, dass alle ihm während der Arbeit gezahlten Summen in den Büchern unter „Haben" gebucht werden; er ist sie, bis er die Arbeit vollendet, der Zunft schuldig.

1422 17. Dez.

Cante di Giovanni Compagni | Niccolo di Choccho Donati[1])
Jacopo di Messer Niccolo Guaschoni | Giovanni di Micho Capponi.
Cosimo di Giovanni de' Medici

22. Dez.

A dì XXII di Dicembre MCCCCXXII Ind. Ia.

E' detti consoli, ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare, servate le debite solennitadi et messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche elessono[a]) i detti IIII imponitori della detta imposta, come di sopra si fa mentione, per vigore della balìa alloro conceduta, come nella faccia d'allato appare. I nomi sono questi:

Jacopo di Piero Baroncelli | Giovanni di Francescho Chaccini[1]) et
Antonio di Davanzato Davanzati | Tommaso di Giacomino di Goccio.

30. Dez.

MCCCCXXII Ind. Ia a dì XXX di Dicembre.

E' detti consoli, absente detto Giovanni di Barduccio, loro compagno, ragunati nella casa della detta arte per loro uficio exercitare, servate le debite solennitadi et messo tralloro diligente et segreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, elessono in imponitore della detta imposta, in luogo di Tommaso di Giacomino promosso al' uficio de' nostri magnifici Signori:

Giovanni di Giovanni del Bellaccio.

1423 1. Jan.

Agnolo di Giovanni da Uzzano
Niccolo d'Agnolo Serragli
Lodovicho di Piero Bonaventurae
Jacopo di Piero Baroncelli

consoli della detta arte per IIII mesi cominciati a dì I di Gennaio Ind. Ia MCCCCXXII [st. fior.] et finiendo a dì XXX d'Aprile Ind. Ia, MCCCCXXIII, existente camerario della detta arte pe' detti IIII mesi

Giovanni di Bicci de' Medici.

1423 3 März

A dì III di Marzo MCCCCXXII [st. fior.] Ind. Ia.

E' detti consoli, absente detto Niccolo d'Agnolo Serragli, loro compagno, ragunati nella casa della detta arte per lo loro uficio exercitare, una con gl' infrascripti XII artefici et arroti della detta arte, stati alchuna volta dell' uficio del consolato della detta arte, messo tralloro tucti diligente et secreto scruptino et obtenuto partito a fave nere et bianche, providono, ordinorono et deliberorono in tucto et per tucto come di sotto si contiene:

Imprima[b]), considerato che Antonio di Davanzato Davanzati era uno degl' imponitori della imposta et al presente è vicario di Valdarno di sopra, et detto uficio per niuno modo può exercitare, et volendo intorno acciò provedere, diedono balìa a' presenti consoli della detta arte di potere chiamare uno imponitore in luogo del detto Antonio con autorità et balìa [che] aveva detto Antonio.

a) esseno [Schreibfehler].

b) Am Rande: $\frac{14}{1}$.

1) Siehe Seite 54 Anm. 1. Alle übrigen Namen sind bereits bekannt.

Ancora[a]) simile modo et forma, servate le debite solennitadi et messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, diedono autorità et balìa a' consoli della detta arte presenti et che pe' tempi saranno, facto che sarà la imposta pe' detti impònitori acciò diputati, di porre il tempo et termine fra 'l quale catuno ad chui sarà imposto detta imposta debbi avere pagato; et posto pe' consoli detto termine et esso dichiarato che chatuno al detto tempo debbi avere pagato, al detto tempo et termine sia punito pe' consoli della detta arte et costretto a pagare detta imposta et in quello *[che]* dicono gli statuti della detta arte, et intorno acciò i consoli della detta arte abbino quella balìa che tucta la detta arte.

1423 3. März

I nomi de' detti XII stati consoli sono questi:

Niccolaio di Ruberto Davanzati	Antonio di Jacopo del Vigna
Averardo di Francescho de' Medici	Giovanni di Giovanni del Bellaccio[1])
Lucha di Piero Rinieri	Giovanni di Messer Luigi Guicciardini
Cosimo di Giovanni de' Medici	Sandro di Giovanni Biliotti
Cante di Giovanni Compagni	Giovanni di Micho Capponi et
Tommaso di Giacomino di Goccio	Francescho di Daldo Cantini.

Detto dì IIII *[!]* di Marzo.

E' detti consoli[b]), absente detto Niccolo d'Agnolo Serragli, loro compagno, servate le debite solennitadi et messo tralloro diligente et segreto scruptino, et obtenuto il partito a fave nere et bianche, providono, ordinorono et deliberorono per vigore della autorità et balìa alloro conceduta, in impònitore et per impònitore della imposta in luogo d'Antonio di Davanzato Davanzati, al presente vicaro di Valdarno di sopra:

Cante di Giovanni Compagni.

A dì VI di Marzo I[a] Ind. MCCCCXXII *[st. fior.]*.

1423 6. März

Dato fu per me Stefano notaro della detta arte a' detti impònitori uno ricordo di quello *[che]* la detta arte aveva et restava in debito insino a per tucto Dicembre prossimo passato pe' facti della detta fighura di bronzo di San Macteo et pe' facti del pilastro; del quale ricordo questo fu il tenore[2]), cioè:

a) *Am Rande:* $\frac{13}{2}$.

b) *ebenso:* 3.

[1]) *Sohn des unter den „otto di guardia" im Jahre 1378, also zur Zeit, als diese Behörde bei Ausbruch des Ciompi-Aufstands eine grosse Rolle spielte, vorkommenden Giovanni; Prior 1419 („Delizie degli Eruditi Toscani", XVIII, 73) im Kataster 1427 S[a] Croce, Gonf. Lion Nero, 16 Jahre alt und sehr reich.*

[2]) *Die Zunft hat zur Bestreitung laufender Bedürfnisse, vor allem für den Guss der Matthäus-Statue, bei verschiedenen ihrer Mitglieder Anleihen gemacht, und legt nun wiederum eine größere außerordentliche Steuer auf ihre Mitglieder um, um diese Anleihe zu amortisieren, und Ghiberti den Rest seines Lohnes zu zahlen. Die „Impositoren" d. h. die Steuerkommission prüft die vorgelegte Abrechnung, auch die über die Matthäus-Statue, genau, streicht davon 15 fl. ab und legt dann den Rest auf die Mitglieder der Zunft in Florenz und Pisa und die Sensalen um.*

1423 6. März

Avete ad imporre voi, impositori, secondo m'à detto Giovanni di Micho Capponi et Cosimo di Giovanni de' Medici, operai, absente Niccolo Serragli et Niccolo del Bellaccio, loro compagni, per resto di maestero della fighura di bronzo et per resto d'ogni cosa *[che]* s'apartiene al pilastro fiorini cinquecento cinquanta, contasi qui fiorini centoventidue sol. XVII d. VII a fiorino piccolo che Niccolo del Bellaccio per adrieto camerario della detta arte resta ad avere dall' arte, per danari prestati per lui alla detta arte, di licenza et voluntà de' consoli che allora erano, et per la detta arte gli paghò a più persone per cagione della detta fighura come tucto appare distesamente al suo quaderno della cassa.

Ancora fu ricordato pe' detti due operai s'imponghi parte di detta imposta a' sensali et a' cambiatori *[che]* fanno la detta arte im Pisa.

Restano ad avere dalla detta arte le 'nfrascripte persone le 'nfrascripte quantità di pecunia:

Filippo di Lapo et comp. spetiali della detta arte, per cera, torchietti et altre cose dallui avute di Settembre, Ottobre, Novembre et Dicembre 1421, et Gennaio, Febbraio, Marzo et Aprile 1422 fior. ventitre.

Resta ad avere Macteo spetiale et comp. dalla Nighittosa[1]) per cera, torchietti, torchi et altre cose dallui avute per l'arte detta, di Maggio, Giugno, Luglo et Agosto 1422 fior. quindici.

Schiatta Ridolfi et comp. ritaglatori restano ad avere per resto di fior. XXX delle robe de' mesi *[messi]* levate di Giugno 1421 fior. XIIII d'oro.

Piero Vespucci et comp. ritaglatori debbono avere dalla detta arte per le robe de' messi della detta arte, levate del mese di Giugno 1422 fior. XXX.

El *[= Il]* legato di Madonna Andrea de' avere dalla detta arte fiorini XXV, sono danari chella detta arte s'adoperò in sue faccende et sono quegli *[che]* detta arte ebbe dagli uficiali de' pupilli per dare a' frati di Santa Maria Novella per mille messe *[che]* doveriano dire in II mesi per l'anima della detta Madonna Andrea.

Pagolo di Guiglielmo spetiale et comp. deono avere dalla detta arte per cera, torchietti et altre cose dallui avuti di Settembre, Ottobre, Novembre et Dicembre 1422 fiorini XXXIII.

Sono fior. VIcento LXXXX.

1423 8. März

A dì VIII di Marzo MCCCCXXII *[st. fior.]* Ind. I.

Giovanni di Francescho Chaccini[2]) / Jacopo di Piero Baroncelli / Cante di Giovanni Compagni et / Giovanni di Giovanni del Bellaccio — quactro artefici della detta arte diputati a fare le detta imposta di fior. VIcento LXXXX ragunati nella chasa della detta arte per loro uficio exercitare; examinati bene et diligentemente detti ricordi, facti et dati per detti Cosimo et Giovanni operai predetti, absente Niccolo del Bellaccio et Niccolo Serragli,

[1]) *Loggia nahe bei Or San Michele im Corso degli Adimari.*

[2]) *Er war einer der fünf Bürger, welche zusammen mit sieben Doktoren und Notaren 1415 die Statuten von Florenz verfaßten: s. „Statuta populi et communis Florentiae collecta anno 1415“ (gedruckt in Freiburg 1778 fg.), Band I, Seite 4.*

loro compagni et operai, et udito detto Giovanni Capponi, et udito Ser Stefano di Ser Naddo notaio della detta arte, dicente chessi ponghi meno di detta quantità fiorini X, maximamente perchè dove la detta arte è debitrice del legato di Madonna Andrea di fiorini XXV, da altra parte la detta arte debba avere fior. X d'oro dal detto legato per danari allui prestati, et veduto diligentemente il primo ricordo dato pe' detti Cosimo et Giovanni et esso bene et diligentemente examinato, cioè la partita de' fior. Vcento L, et veduto tucte le partite della detta prima partita del detto primo ricordo, che montano secondo il riscontro per noi facto con Giovanni Capponi fior. Vcento XLV sol. ..., et veduto che *[dei]* detti fiorini Vcento L si possono et debbono ditrarre fior. V, et veduto che della detta somma di fiorini VIcento LXXXX si possono et debbono ditrarre fiorini XV, resta la detta imposta a fare di fiorini VIcento LXXV; et volendo obedire a' comandamenti de' detti consoli, per vigore della autorità et balìa alloro conceduta, messo tralloro diligente et secreto scruptino et obtenuto il partito a fave nere et bianche, impuoseno agl' infrascripti le 'nfrascripte quantità, come di sotto per ordine si contiene. Imprima:

1423 8. März

Niccolaio di Ruberto Davanzati, fiorini quactro . . .	fior.	IIII.
Cante di Giovanni Compagni fior. quattro	„	IIII.
Niccolo di Choccho Donati fior. quactro	„	IIII.
Sandro di Giovanni Biliotti fior. tre.	„	III.
Giovanni et Ughuiccione } di Micho Capponi fior. cinque	„	V.
Piero di Messer Luigi Guicciardini fior. quactro . . .	„	IIII.
Giovanni di Messer Luigi Guicciardini fior. cinque . .	„	V.
Bernardo di Gianozzo Manetti fior. sei.	„	VI.
Giovanni di Bicci de' Medici fior. dieci	„	X.
Giovacchino et Carlo } di Niccolo Macigni fior. sei	„	VI.
Miglorino di Tomaso Ghuidetti fior. quactro	„	IIII.
Bartolommeo di Verano Peruzzi et comp. fior. sette . .	„	VII.
Antonio di Davanzato Davanzati et comp. fior. cinque .	„	V.
Averardo di Francescho de' Medici et comp. fior. quatordici	„	XIIII.
Lorenzo di Messer Palla degli Strozzi et comp. fior. venti	„	XX.
Niccolo di Jacopo degli Strozzi et comp. fior. otto . .	„	VIII.
Vanni di Niccolo di Ser Vanni fior. sei	„	VI.
Lucha di Piero Rinieri fior. nove	„	VIIII.
Niccola di Messer Veri et comp. fior. quattordici . . .	„	XIIII.
Antonio di Filippo di Piero Rinieri fior. tre	„	III.
Lorenzo di Taddeo Vai fior. due	„	II.
Chiricho di Pero Tornaquinci et comp. fior. sette . . .	„	VII.
Filippo di Zanobi Miglori et comp. fior. quactro . . .	„	IIII.
Lorenzo di Bartholomeo di Ser Santi et comp. fior. nove	„	VIIII.
Jacopo di Gilio Gilii fior. cinque.	„	V.

1423 8. März

Lorenzo di Giovanni degli Strozzi fior. uno . . . . . fior. I.
Pierozzo di Francescho della Luna et comp. fior. quactordici „ XIIII.
Cosimo di Giovanni de' Medici et comp. fior. venti . . „ XX.
Adovardo di Cipriano Giachinotti et comp. fior. sette . „ VII.
Vieri di Vieri Guadagni et comp. fior. dieci . . . . . „ X. 5
Piero di Messer Donato Velluti et comp. fior. dieci . . „ X.
Filippo di Giovanni Carduccii et comp. fior. otto . . . „ VIII.
Geri del Testa Girolami et comp. fior. cinque . . . . „ V.
Antonio di Niccolo di Goro et comp. fior. sei . . . . „ VI.
Giovacchino d'Ardingo de' Ricci et comp. fior. nove . . „ VIIII. 10
Antonio di Bernardo di Ligi et comp. fior. sei . . . . „ VI.
Tommaso di Giacomino di Goccio et comp. fior. dieci . „ X.
Filippo di Lorenzo Machiavegli et comp. fior. nove . . „ VIIII.
Jacopo di Piero Bonaventurae et comp. fior. sette . . . „ VII.
Allexandro di Manetto Davanzati fior. cinque . . . . „ V. 15
Berto di Bonifatio Peruzzi et comp. fior. nove . . . . „ VIIII.
Orlandino di Guccio de' Medici fior. sei . . . . . . „ VI.
Niccolo di Giovanni del Bellaccio et comp. fior. sette . „ VII.
Bernardo di Bernardo Cavalcanti et comp. fior. sei . . „ VI.
Andrea di Guiglielmino de' Pazzi et comp. fior. nove . „ VIIII. 20
Gherardo di Jacopo Canigiani et comp. fior. nove . . . „ VIIII.
Neri di Gino Capponi et comp. fior. nove . . . . . „ VIIII.
Salamone di Carlo degli Strozzi et comp. fior. nove . . „ VIIII.
Piero di Nicolaio Davanzati et comp. fior. cinque . . . „ V.
Niccolo d'Agnolo Serragli et comp. fior. otto . . . . „ VIII. 25
Guidetto di Jacopo Ghuidetti fior. quactro . . . . . „ IIII.
Albizzo del Toso da Fortuna et comp. fior. quindici . . „ XV.
Lando di Lorenzo degl' Albizzi et comp. fior. sei . . . „ VI.
Giovanni di Bartholomeo da *[Ca]*stelfiorentino et comp.
fior. dieci. . . . . „ X. 30
Palla di Messer Palla degli Strozzi et comp. fior. sei . „ VI.
Jacopo di Piero Baroncelli et comp. fior. otto . . . . „ VIII.
Giovanni di Barduccio di Cherichino fior. otto . . . . „ VIII.
Esaù d'Agnolo Martellini fior. dieci . . . . „ X.
Antonio di Salvestro di Ser Ristoro et comp. fior. quactordici „ XIIII. 35
Agnolo di Giovanni da Uzzano et comp. fior. dieci . . „ X.
Niccolo di Messer Donato Barbadoro et comp. fior. otto „ VIII.
Corso di Zanobi de' Ricci et comp. fior. nove . . . . „ VIIII.
Batista di Niccolo Guicciardini et comp. fior. nove . . „ VIIII.
Giovanni di Messer Donato Barbadoro et comp. fior. sei „ VI. 40
Jacopo di Messer Niccolo Guasconi et comp. fior. sette . „ VII.
Latino di Primerano de' Pigli fior. sei . . . . „ VI.
Piero di Messer Guido Bonciani fior. sette . . . . . „ VII.
Piero di Bartholomeo Borromei fior. quactordici . . . „ XIIII.

1423
8. März

Giovanni di Matteo Corsini et comp. fior. sette . . .	fior.	VII.
Jacopo di Vanozzo de' Bardi et comp. fior. nove . . .	„	VIIII.
Romigi d'Ardingho de' Ricci fior. tre	„	III.
Lorenzo d'Andrea di Como et comp. fior. cinque . . .	„	V.

Mercato vecchio et altri luoghi:

Luigi di Giovanni da Castiglionchio fior. tre.	„	III.
Filippo di Macteo dello Scielto fior. tre	„	III.
Agnolo del Bene del Berna fior. tre	„	III.
Agostino di Giovanni di Baldo fior. tre	„	III.
Martino di Francescho dello Scarfa fior. tre	„	III.
Andrea di Geri Masini fior. tre	„	III.
Bartholomeo di Jacopo di Gianotto d'Artimino fior. uno .	„	I.
Bartholomeo di Bardo Ghirarduccii fior. tre	„	III.
Stagio di Matteo Bonaghuisi fior. tre	„	III.
Francescho di Maso Alfieri detto Strinato fior. tre. . .	„	III.
Lionardo di Ser Domenicho Gai fior. uno.	„	I.

Chi non fa arte:[1])

Francescho di Daldo Cantini fior. uno	„	I.
Francescho di Simone Ghuiducci fior. due	„	II.
Guiglielmino d'Agnolo degli Spini fior. uno	„	I.
Niccolo di Ser Frescho Borghi fior. uno	„	I.
Bartolo di Domenicho Bartolini fior. uno	„	I.
Luigi di Manetto Davanzati fior. uno	„	I.
Doffo di Nepo degli Spini fior. uno	„	I.
Antonio di Jacopo del Vigna fior. uno	„	I.
Cino et / Niccolo } di Messer Guccio de' Nobili fior. due . . .	„	II.
Lottieri di Davanzato Davanzati fior. uno	„	I.
Antonio di Giovanni degli Spini fior. uno	„	I.
Lapo di Biagio Vespucci fior. uno	„	I.
Piero di Cenni Bardellae fior. uno	„	I.
Giovanni di Filippo Lanfredini fior. uno	„	I.
Amerigho di Matteo di Pagno fior. due	„	II.
Messer Bartolommeo Orlandini e frategli fior. uno . .	„	I.
Cristofano di Giovanni Bonaghuisi fior. uno	„	I.
Jacopo di Tommaso di Ser Ristoro fior. cinque	„	V.
Lucio d'Antonio Pepi fior. uno	„	I.
Zanobi di Bartolommeo de' Nobili fior. uno	„	I.
Ruberto d'Antonio de' Nobili fior. uno.	„	I.
Tommaso di Neri Ardinghegli fior. uno	„	I.
Piero di Neri Ardinghegli fior. quactro	„	IIII.

[1]) *D. h. die Zunftmitglieder, die nicht geschäftlich tätig sind.*

1423 8. März

Niccolo d'Agnolo Bonciani fior. uno . . . . fior. I.
Lionardo di Marcho Fantoni fior. uno . . . . „ I.
Urbano di Jacopo Bartolini fior. uno . . . . „ I.
Filippo di Ghuido Fagni fior. uno . . . . „ I.
Giovanni di Filippo di Michele fior. uno . . . . „ I. 5
Michele di Nardo Pagnini fior. uno . . . . „ I.
Bernardo di Giovanni Portinari fior. due . . . . „ II.
Bruno di Bernardo Ardinghegli fior. uno . . . . „ I.
Guiglielmo di Giuliano di Bartolo fior. due . . . . . . „ II.
Jacopo di Giovanni Villani fior. uno . . . . „ I. 10
Cambio et / Franceschо } d'Antonio di Giovanni di Cambio de' Medici fior. uno . . . . „ I.
Francescho di Giachinotto Boscholi fior. due . . . . „ II.
Bernardo di Cristofano Carnesecchi fior. tre . . . . „ III.
Giovanni di Polito della Chasa fior. uno . . . . „ I. 15
Ser Stefano di Ser Naddo notaio della detta arte fior. uno „ I.

Sensali:

Piero di Michelino fior. due . . . . „ II.
Lucha di Giovanni Rosso fior. uno . . . . „ I.

Cittadini et Pisani *[che]* fanno l'arte in Pisa: 20

Piero et / Lorenzo } di Filippo da Rabatta fior. due. . . . . . „ II.
Gabriello et / Benedetto } di Lodovicho Borromei fior. sei . . . . „ VI.
Piero di . . . Bonconti / Gherardo di . . . Cinquini } et comp. fior. sei . . . . . „ VI. 25
Antonio di . . . del Testa / Nanni di . . . de' Salmoli } et comp. fior. sei d'oro . . „ VI.
Francescho et / Betto } di . . . Vernagalli et comp. fior. sei d'oro „ VI. 30
Rinieri di . . . et frategli da Cingoli fior. sei . . . . „ VI.
Niccolaio et / Nofri } di . . . da Suppordo fior. due . . . . . „ II.

I Solari

architetti e scultori lombardi del XV secolo

Studio storico critico

di

Francesco Malaguzzi Valeri.

„Toti Solarium familie ingenium quasi hereditarium et per manus maiorum traditum In architectura fulsse ex eo plane constat quod in ea multi hodie quoque sunt architecti quorum non patres solum, verum etiam et avi et abavi et per multos gradus majores architecturam exercuerunt.“

(Patente ducale 12 Gennalo 1481.)



L'arte lombarda, eminentemente attaccata alle tradizioni in ogni tempo, incomincia a rivelare qualche tendenza verso le nuove idee che caratterizzano la Rinascenza intorno alla metà del XV secolo. Allo studioso dell' arte è utile indagare come gli artisti di quel periodo — che si suol chiamare di transizione e che mostra il lento modificarsi dello stile gotico verso il classico rinnovato — si sian tolti d'impaccio in un periodo così difficile; anzi la ricerca è forse più interessante che molte altre relative al periodo d'oro dell' arte.

A quel momento dell' architettura lombarda — che corrisponde nella pittura a quello dei Zavattari, del Butinone, dello Zenale, del Foppa e, nella scultura, agli ultimi campionesi, il Luvoni, il Raverti, Jacopino da Tradate — ho rivolte, nel presente studio, che è di ricerche storiche e critiche nello stesso tempo, le mie cure, e le figure dei Solari, una famiglia in cui l'ingegno artistico era una tradizione, appaiono sotto una luce nuova per effetto dell' abbondanza dei materiali di studio offertimi. L'attività di alcuni d'essi era incerta e gli storici antichi e gli scrittori moderni confuser spesso, per mancanza di dati sicuri, le opere degli uni con quelle degli altri. La ricca messe di documenti inediti e l'esame di confronto delle opere han servito a portare molta luce sull' argomento: e gli edifici più notevoli di Lombardia nel periodo che precede immediatamente il Bramante, come parte della Certosa di Pavia, l'Ospedale Maggiore, le chiese di S. Maria delle Grazie, di S. Pietro in Gessate, del Carmine a Milano, per non ricordare che i più notevoli, e un bel nucleo di sculture di Cristoforo Solari — un maestro che sta a sè, nella evoluzione dell' arte locale — trovano l'importanza che loro spetta e spiegano i successivi trionfi dell' arte lombarda.

F. M. V.

L'albero genealogico dei Solari, per le sole generazioni che interessano il presente studio, si può precisare così:

Marco
|
Giovanni
architetto
(cap. I)
lavora dal 1428 al 1481

Guiniforte — architetto (cap. II) 1429-1481
Francesco — scultore (cap. IV) menzionato dal 1464 al 1471

Figli di Guiniforte:
Gio. Stefano, Girolamo, **Pietro Antonio**, Gio. Battista, Pierpaolo, Lucrezia, altra figlia

Pietro Antonio — architetto e scultore (cap. III) lavora dal 1446 alla morte 1493
Lucrezia — sposa in Carmenati (?)
altra figlia — sposa all' Amadeo scultore

Altra linea:

Martino
|
Bartolo o Bertóla

Pietro, **Cristoforo il Gobbo**, Andrea, Alberio

Cristoforo il Gobbo — scultore e architetto (cap. IV) lavora da circa il 1478 morì nel 1527
Andrea — pittore

Figlio di Cristoforo il Gobbo:
Paolo Emilio

Capitolo I.

Giovanni Solari.

Notizie della sua vita. — La Certosa di Pavia e il Duomo di Milano. Lavori nei Castelli e pel Comune.

Incominciamo con la biografia di ogni artista, rifatta sui nuovi documenti che abbiam potuto rintracciare, coordinati con le notizie disperse nelle pubblicazioni e nelle riviste lombarde: ad ogni biografia quando sarà del caso faremo seguire l'esame delle opere che i confronti critici ci permettono di ascrivere ad ognuno. Premettiamo l'avvertenza che la bibliografia dell' argomento è quanto mai disordinata così che il raccogliere quel po' di materiale storico che è disseminato ai quattro venti riuscì di una fatica non indifferente e di utilità limitata. Per questo ci serviremo dei documenti e dei fonti originali (non sempre esattamente citati dagli storici dell' arte lombarda) aggiungendo molte cose nuove rintracciate nelle nostre ricerche.

Il primo accenno a Giovanni Solari è nel 1428, come inzignerio super laborerіis fabrice Monasterii della Certosa di Pavia e si trova in un registro di spese della fabbrica, presso l'Archivio di Stato di Milano: v' è ricordato, come ingegnere, Cristoforo di Beltramo da Conigo e con lui Giovanni da Campione, Giovanni Solario, Giacomo della Chiesa da Rosate; il secondo accenno è in una scheda del Caffi, che ricorda come nel 1445 (a quanto si rileva da una cronaca manoscritta del P. Innocenzo Bignami) la città di Milano concorse alla spesa di fare un torrione al rivellino del castello, d'ordine del duca Filippo Maria Visconti, e che ne venne dato l'incarico al Solari[1].

Il Mongeri, nel suo studio sul Castello di Milano[2]) avendo trovato come Francesco Sforza desse l'incarico di ricostrurre il castello a un Giovanni da Milano pensò che questi fosse una persona sola col Solari

[1]) Mss. Caffi presso la Società Storica Lombarda, Castello Sforzesco. — Solari.

[2]) In «Archivio Storico Lombardo». Anno IX, fasc. III.

e fu disposto a „tenere di lui e della sua discendenza artistica, nelle lor parti principali, non che cotesto edificio nostro, ma tutti i castelli della famiglia ducale sorti nella seconda metà del secolo XV“. Ma Luca Beltrami[1]), che allo stesso castello sforzesco dedicò studi e cure diligenti, non è disposto a credere che il Solari prendesse parte ai lavori, benchè il duca, con decreto del 4 Novembre 1450, avesse nominato Giovanni Solari „ingenierium nostrum super quibuscumque laboreriis nostris faciendis, tam in inclita hac urbe quam aliis in quibuscumque civitatibus terris, castris, et locis dictioni nostre suppositis ad precipiendum ordinandum ac ingeniandum quecumque laboreria que per nos fieri facere continget“[2]. A pochi giorni di distanza da questo decreto di nomina alla carica di ingegnere ducale troviamo altri due decreti che nell' identica forma attribuiscono ad Antonio da Longone e a Lanfranco de Viridis di Magenta le stesse ampie attribuzioni d'ingegneri ducali: ciò prova che lo Sforza si affrettava ad assicurarsi l'opera di abili ingegneri per mettere al più presto possibile il ducato in istato di valida difesa contro i nemici che già minacciavano le nuova signoria.

Verso la fine del 1451 Giovanni sopraintendeva ai lavori di Pizzighettone, come assicurano le Missive ducali[3]).

Il nome di Giovanni Solari è legato indissolubilmente alla storia della fabbrica del Duomo di Milano.

La costruzione del massimo tempio della città, iniziata, come è noto, nel 1386, con l'impulso di Gio. Galeazzo Visconti, era ancor molto in arretratto quando il Solari vi giunse. Premettiamo un cenno sull' origine e la struttura del monumento per conoscere il compito affidato al nostro artista. Che della prima idea della costruzione debba farsi merito a uno dei Campionesi, Marco, Jacopo, Simone da Orsenigo ricordati fra i primi nei registri della fabbrica o piuttosto Enrico Arler di Gmünd, chiamato in Italia Enrico da Gamodia e che figura intorno ai primi tempi adetto alla grande opera, non è ancor precisato; d'altronde le ricerche in proposito se hanno arricchita la messe di notizie sulla fabbrica nel quattrocento anche per opera di chi scrive[4]), non hanno valso a chiarire in modo sicuro il problema relativo al primo architetto della chiesa. Come notava acutamente il Mongeri, è certo che allora la corte del vicario imperiale era ben frequentata da dotti tedeschi i quali, risalendo la valle

[1]) Arch. Luca Beltrami, «Il Castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza», Milano, Hoepli, 1894.

[2]) R. Archivio di Stato di Milano. Registro ducale n. 1, c. 47, v°.

[3]) Arch. cit. Missive 1451 Settembre Reg. 6, c. 264, 2.

[4]) Il «Duomo di Milano nel Quattrocento» (in «Repertorium für Kunstwissenschaft» 1901).

del Reno, vi passavano recandosi a Roma ed è probabile che essi vantassero al nuovo duca le costruzioni che colà sorgevano, il Duomo di Friburgo, quello di Colonia, quello di Strasburgo. Certo è che nei sedici anni in cui il duca sopravisse alla fondazione del tempio, per ogni difficoltà, nelle controversie che insorgevano, era un artista tedesco chiamato a dar parere, oppure un esperto nell' arte geometrica, per risolvere la questione dello schema della triangolazione tipica, propria affatto delle costruzioni ogivali d'oltralpe; e a tutti i contrasti con gli artefici addetti alla fabbrica per le alterazioni recate al disegno originale fin dal principio, trovavano una condanna assoluta da parte degli architetti del nord: è per questo che gli Annali della fabbrica, accanto ai maestri italiani, ricordano Nicola de Bonaventis, Hans di Fernach, Giovanni di Friburg, Ulric di Ensingen, Enrico di Gmund, Pietro di Francia, Hans Marchestein, Ulrico di Frissingen di Ulma, Giacomo Cova da Bruges, Giacomo Campamios di Normandia, Giovanni Mignot di Parigi, Pietro da Monaco, Nicola da Praga. Ma d'altra parte gli architetti tedeschi e francesi chiamati a Milano muovevano aspri rimproveri alle misure e alle proporzioni che si andavan discostando dalle pratiche germaniche: l' Arler, nel 1392, voleva che il tetto dell' edificio avesse ad essere di due soli pioventi ad angolo acuto, come il Duomo di Colonia, in luogo dei tre a lieve declivio come son quelli rimasti. Ma a poco a poco la tendenza italiana prese il sopravvento, tanto che, quando si trattò di risolvere il problema sulla costruzione del tiburio, al concetto nordico che tendeva a dare sviluppo speciale all' edificio sulla facciata, prevalse il concetto prettamente italiano, appoggiato dai maggiori architetti italiani e dallo stesso Leonardo da Vinci e attuato dall' Amadeo, e si innalzò il tiburio, che doveva reggere la guglia maggiore, sul punto d'incontro dei due bracci di croce.

La costruzione del Duomo procedette rapida nel primo ventennio e la cava di Gandoglia, presso Ornavasso non lungi dal Lago Maggiore, dovette fornire in quegli anni una immensa quantità di marmo dalla tinta incarnata. Col duca e con l'ultimo dei campionesi, Zeno, morto nel 1399, scesero nella tomba gli ultimi depositari se non del concetto primitivo almeno del compromesso che era stato il risultato del dibattito fra le tendenze nordiche e le italiane. Un artista che rimase adetto ai lavori del Duomo per qualche tempo fu Filippino degli Organi da Modena: dal 1400 fino all' avvento del nostro Solari la costruzione rimase alle sue dipendenze; ed è strano che soltanto 47 anni dopo i deputati alla fabbrica ritenessero quasi inutile la sua presenza ai lavori, forse perchè egli era affezionato alla famiglia dei Visconti, spentasi nel 1447 con Filippo Maria. Certamente il periodo di lavori diretti da quell' artista

non fu improduttivo: le nervature, in parte, delle grandi finestre dell' abside, alcuni capitelli sono suoi lavori: sorse poi la vôlta della nave centrale, e i piloni già innalzati si completarono insieme alle basi dei pinacoli o aguglie e si distribuirono le finestre superiori corrispondenti alle vôlte. Anche la decorazione scultoria procedette rapidamente. Filippino da Modena morì nel 1450 e le vecchie tradizioni da lui salvate dovevano infrangersi del tutto. Il 20 Settembre di quell' anno i fabbricieri deliberavano di assumere informazioni sul conto di maestro Giovanni da Solario il quale come aveva fatto precedentemente, offriva l'opera sua d'ingegnere a prò della fabbrica: egli nel 1448 aveva avuto parte nell' amministrazione come ingegnere in una questione idraulica circa la fossa interna della città, l'unico veicolo alla fabbrica pel trasporto dei marmi ed una delle grandi sue fonti di reddito. Francesco Sforza e Bianca Maria raccomandarono l'accettazione di Giorgio, figlio di Filippino da Modena, in luogo del padre: i fabbricieri lo ammisero ai lavori conservando la direzione superiore a Francesco da Canobbio. Il 24 Giugno 1452 Giovanni Solari fu nominato ingegnere della fabbrica con lo stipendio mensile di imperiali lire 12[1]) e il 7 Luglio il duca imponeva la nomina di Giovanni e di Antonio Averulino detto il Filarete da Firenze, quali ingegneri generali della fabbrica[2]).

Il Filarete rimase in carica poco tempo perchè ai 5 luglio del 1454 fu cancellato dal ruolo degli stipendiati della fabbrica forse per dedicarlo tutto ai lavori dell' Ospedale Maggiore. Il Solari rimase invece fin verso il 1459, alla quale epoca gli venne associato il figlio Guiniforte. Durante questo periodo la costruzione continuò coi concetti che abbiam veduto trionfare precedentemente.

L'intervento di Giovanni Solari a vantaggio della fabbrica della Certosa di Pavia è ricordato nei documenti.

Nel settembre del 1450 Francesco Sforza mandava l'artista alla Certosa «ad considerandum edificium ecclesie fiende». Il Beltrami che ha studiato le vicende di quella fabbrica con amore di studioso e con singolare competenza d'architetto ha notato come si trattava allora di riprendere gli studi per la chiesa che da oltre mezzo secolo era rimasta alle sole ondazioni, mentre le celle dei monaci, i refettori, l'infermeria, la libreria e gli altri locali annessi al monastero erano ormai a buon punto[3]). Una circostanza spingeva i Certosini ad affrettare o almeno a non interrompere i lavori. Da pochi mesi Francesco Sforza era stato eletto duca e già i monaci erano esposti a pressioni affinchè le rendite, che Gian Galeazzo aveva loro assegnato per la fabbrica, fossero distribuite ai poveri:

[1]) Annali della Fabbrica ed. Milano 1877. — II. 24 giugno 1452.

[2]) Annali. II. 7 luglio 1452.

[3]) Arch. Luca Beltrami, «La Certosa di Pavia», Milano, Hoepli, 1895.

Nicolò V intervenne in favore dei monaci, minacciando la scomunica a coloro che avessero osato di molestarli e di impedir loro la completa esecuzione della volontà del fondatore, tanto che lo stesso duca dovette esentarli dalle tasse, imposte al clero per far fronte alle spese di guerra. Ciò indusse i Certosini alla costruzione della loro chiesa. E poichè si sa che nel 1452 Giovanni da Solario era rimunerato per la fabbrica della chiesa e per lo stesso titolo lo era anche Cristoforo da Conigo, che cinquantasei anni prima aveva assistito alla cerimonia della posa della prima pietra della chiesa, della quale aveva fatto i disegni insieme a Giacomo da Campione, così appare che il concetto originario della costruzione potè essere trasmesso direttamente a Giovanni Solario che, insieme al figlio Guiniforte, era destinato ad attuarlo. I registri delle spese ricordano alcuni pagamenti di pietre lavorate per la chiesa, a partire dall' anno 1453 in cui fu nominato architetto Guiniforte.

Nel 1455 il fiume Adda che aveva arrecati danni non indifferenti alle strade e ai terreni in epoche precedenti era oggetto degli studi degli ingegneri a togliere danni futuri. Il nostro Giovanni fu incaricato di provvedere e così il Duca veniva informato delle cose:

«Illustrissime princeps et excellentissime Domine Domine noster quam singularissime. Mandiamo introcluse a la Signoria Vostra le provisione quale ha fatto maestro Giohanne da Sollaro vostro ingegnero per obviare che 'l fiume d'Adda non guasta quella strata levata de sopra la bastita per la quale se va a Pandino, a ciò che essa Vostra Signoria intenda il tuto et circa il denaro possa fare opportuna provisione, ricordando fidelmente ancora che 'l simile converiria fare a Pavia aciò che quella excrescentia de Ticino non gl' inferisse danno come è et se po dubitare non gli facendo riparo opportuno, circa il che può mettere la Vostra Excellentia quello pensiero et ordine gli parirà megliore, a la quale Excellentia divotamente ne ricommandiano. Date Mediolani die XXIII Junii MCCCCLV.

Eiusdem dominationis vestre

fidelissimi de consilio vestro secreto.

[A tergo:] Illustrissimo principi et Exmo domino domino meo quam singularissimo domino duci Mediolani etc. Cito.» [1])

Del 1468 10 novembre è ricordo d'una raccomandazione fatta dal duca al vicario e ai dodici di provisione di Milano a favore di Giovanni Solari per l'ìnvestitura di due luoghi[2]).

In quest' epoca Giovanni Solari era già decrepito, come si apprende dalla lettera che segue, di molta importanza perchè ci illumina sul conto di tre artisti di questa famiglia e ci fa conoscere che il primo aveva avuto,

---

[1]) Arch. cit. loc. cit.

[2]) Archivio di Stato. Missive n. 82. — Carlo Magenta, «La Certosa di Pavia», Milano, Bocca, 1897.

oltre Boniforte, un altro figlio, di nome Francesco, che nel 1471 era già passato di questa vita:

«Illustrissimo Signore. Vostra Excellentia pare, per sue lettere de doi de Zenaro del anno passato 1470 signate Cichus, habia in luocho de Maestro Gioanne da Solaro suo ingignero, che è decrepito per vechieza et in luocho de Maestro Francisco suo figliuolo, che è morto, deputato Maestro Boniforte da Solaro figliuolo del dicto Maestro Gioanne per ingignero ad tutti li lavorerii de Vostra Illma Signoria con salario de fiorini XII el mese, da essergli pagati a la camera extraordinaria. Et perchè el dicto Maestro Boniforte, dato che sempre sia stato prompto et diligente in tutte le cose che siano accadute in l'officio suo per la dicta camera vostra tamen non ha presentato dicte littere se non de presente, unde non havendo noi noticia di quele, non gl' havimo potuto mettere in el quaterneto con l'altri salariati, atteso anchora che dicte littere dicono che gli sia pagato esso salario a la camera extraordinaria, l'intrata de la quale sa Vostra Illustrissima Signoria che è deducta al ordinario; per tanto preghiamo Vostra Celsitudine se digna farne intendere, se debiamo mettere in el quaterneto di salariati al ordinario esso maestro Boniforte, el quale certo merita molto ben el suo salario predicto per la fede sua verso vostra Celsitudine et per la diligentia et sufficientia con la quale se adopera con l' officio suo in le cose che accadeno per quela, a la quale continuamente se recomendiamo. Mediolani die XXVII aprilis 1471.

Eiusdem Celsitudinis Vestre

Servi fidelissimi Magistri intratarum utriusque camere.

[A tergo:] Illustrissimo Principi et Excellentissimo . . . domino suo singularissimo . . . duci Mediolani etc.» [1])

Nel 1456 il Solari attendeva ancora ai lavori di Pizzighettone[2]) e dovette soddisfare il Duca perchè per qualche tempo lo vediamo mandato di qua e di là per restauri di rocche e di fortilizi, per lavori d'acque e di ponti. Così il 7 Aprile del 1459 il Duca scriveva al Referendario di Alessandria annunciandogli l'invio in quella città del Solari per le riparazioni alle palizzate rovinate del fiume Tanaro[3]).

L'anno dopo l'architetto era ritornato a Pizzighettone e, come si rileva da questa lettera al duca, egli aveva date disposizioni per il pronto restauro delle mura che difendevano quella terra e della rocca:

«Illustrissime Princeps ac excellentissime domine domine mi singularissime. Magistro Johane da Solaro ingienero è stato *[qui]* e gli ho monstrato tute le mure e maxime quele parte *[che]* sono principiato de rovina cioè queli della tera et queli della rocha e ha visto ognia cossa. Dize[a]) verrà dalla Ex. V. et informarà quela de ciò *[che]* ha visto e que reparatione gli bisogna. Avixo ben la

[a]) dice.

[1]) Archivio di Stato. Autografi — Solari.

[2]) Arch. cit. Missive 1456. c. 26.

[3]) Arch. cit. Missive 1459, N. 44, c. 138.

prelibata V. Ex[ia] che li terrazi quali erano alli muri novi cioè tra li vegi e li novi che sono cavati per hedifficare tra l'uno e l'altro e fine a ponzarse al novo, sono caxone de male assay alli dicti muri come per altre mie littere ne ho dato aviso alla Ex. V., alla quale similiter dirà el dicto magistro Johane e alla quale sempre humiliter me ricomando. Date Pisleonis VIII[0] Martij 1460.

Illustrissime Ducalis Vestre Dominationis fidelissimus servus et servitor Guidetus Paganus terre vestre Pisleonis potestas cum recomandatione.»[1])

Anche al Castello di Novara, che abbisognava di riparazioni urgenti fu mandato il Solari «nostro ingignere» come lo chiama il



Fig. 3. Il castello di Novara.

duca nella lettera accompagnatoria a quel podestà: l'architetto provvide subito ai lavori che furono intrapresi per ordine esplicito dello stesso duca[2]).

Dopo queste notizie v' è una lacuna di un decennio nella biografia del nostro artista. Nel 1470 si trattava di eseguire, nel palazzo ducale di fianco al Duomo, un pontile da una camera detta «del marmoro» alla sala che guardava verso la cattedrale, lungo braccia 84 e largo 3, sorretto da beccatelli di sarizzo. L'architetto Bartolomeo Gadio da Cremona, che dirigeva allora i lavori del palazzo e del castello ducale a Milano, ne avvertiva il duca con una lunga lettera alla quale è unita la relazione

---

[1]) Arch. cit. Autografi. — Solari.

[2]) Arch. cit. Missive 1460, 31 Gennaio. N. 48, c. 117, v°.

e la spesa fatte dal Solari: la somma per tutto il lavoro, che appare ingegnoso e ben ideato, saliva a lire 1504, soldi 1, denari 8[1]).

[1]) Riportiamo qui la nota del nostro Solari perchè ricca di particolari interessanti sui sistemi e sui prezzi dei materiali.

1470, die 17 Augusti

Provisione facta per magistro Johanne da Solaro per fare uno pontile dala Camera del marmoro in corte fin alla Sala aperta che guarda versa la chiexa del domo, longo braza 84 et largo braza 3. Videlicet

Primo p. mensoloni 21 de braza 4 luno grossi onze 6 et onze 5 in lato ad computo de soldi 10 per brazo montano . . LL 42 Soldi — Denari —

Item p. mensole 21 sottane de braza 3 luna grosse onze 5 in ogni lato a soldi 8 per brazo . . . . „ 25 „ 4 „ —

Item p. becharini 31 de braza 1 luno grossi terzi et quarti ad computo de soldi 3 luno . . . . „ 3 „ 3 „ —

Item p. seyte 21 de braza $3^{1}/_{2}$ luna grosse onze 6 et onze 3 in lato a soldi 6 per braza . . . . „ 22 „ 2 „ —

Item p. braza 63 de asse de rovere per armare li mensoloni ad computo de soldi 8 il brazo . . . . „ 25 „ 4 „ —

Item p. braza 164 de zonture e radixe grosse terzi in lato ad computo de soldi 5 il brazo . . . . „ 41 „ — „ —

Item p. custobij 21 de braza $8^{1}/_{2}$ luno computo le mexole grossi terzi et terzi in lato ad computo de soldi 4 il brazo quale siano de larexo *[= larice]* . . . . „ 35 „ 14 „ —

Item p. braza 86 de banchali larghi onze 5 grossi onze 1 ad computo de soldi 2 denari 6 il brazo . . . . „ 10 „ 15 „ —

Item per travelli 63 de braza 4 luno a soldi 1 denari 6, grossi onze 2 et onze 3 . . . . „ 18 „ 18 „ —

Item p. braza 95 de asse de larexe et pecio per lo piasse celo computati orli et gambini a soldi 10 il brazo . . . . „ 47 „ 10 „ —

Item per cantilli 70 de braza 8 luno per lo techiame ad computo de soldi 5 l'uno . . . . „ 17 „ 10 „ —

Item per braza 136 de asse de pecio per la gronda *[grondaia]* et per tutto il techiame *[tetto]* tanto como e il pontile a soldi 8 il br. . . . . „ 54 „ 8 „ —

Item per tempiali 1300 a soldi 10 il cent^{o} . . . . „ 6 „ 10 „ —

Item per uno muro longo braza 84 alto braza 10, grosso braza 1 nel qualo va Migliaia $55^{1}/_{3}$ de prede ad computo de libre 9 imperiali il mill^{o} misse in opera cioe computate prede, calzina, xabione et magisterio *[pietre, calcina, sabbione e magistero cioè lavoro]* . . . . „ 499 „ 10 „ —

Item p. braza 86 de parapeto alto braza 2 grosso de uno tavolato nel quale vano prede 2 mila seicento ad computo de libre 10 il milliaro misse in opera computato ut sopra „ 26 „ — „ —

Item per quadretti 582 de techiame novo nel quale vano mill^{a} novecento de coppi ad computo de libre 8 Imperiali il mill^{o} „ 72 „ — „ —

Item per chiave 21 de ferro longhe br. e quarti luna de pezo de libre 32 luna ad computo de denari 15 la libra che sono in soma libre 672 . . . . „ 42 „ — „ —

L'avanzata età non impedì a Giovanni di lavorare ancora.

Del 10 Febbraio 1472 abbiamo una sua lista di spesa «de la strata de le done de Sancta Ursula» che ci prova che il lavoro di aprire un passaggio fra quel monastero e la strada finitima fu affidato a lui: la nota è firmata cosi: «Jovannes de Solario inzinierius comunis Mediolani», in carattere incerto e tremolante, che è una riprova della avanzata età dell' artista. Me se egli era «decrepito» non era per questo meno attivo di prima: le notizie che seguono provano ch' egli era sempre in faccende e che visse parrecchi anni ancora. Infatti a Genova

Item p. libre 160 de chiodaria diversa per l'armature de li mensoloni per lo cielo et per lo pechiame ad computo de denari 21 la libra	LL 14	Soldi —	Denari —
Item p. libre 200 de chiodaria grossa a soldi 1 denari 4 per libra per 11 mensoloni techiame ed altre cose	„ 13	„ 6	„ 8
Item per lo solo desso pontile gli vano mill^{a} 1 $^{1}/_{2}$ de madonzini ad computo de libre 20 imp^{li} il mill^{o} missi in opera cioè computato magisterio et madonzini	„ 30	„ —	„ —
Item per quadretti 1500 de intonegadura *[cioè intonacatura, intonaco]* ad computo de denari 6 il quadretto computata calzina, sabione et magisterio	„ 37	„ 10	„ —
Item per manifatura delli mensoloni a farli et metterli in opera ad computo de soldi 40 per mensolone	„ 42	„ —	„ —
	LL 1126	Soldi 3	Denari 8
Item per manifatura de custubii col suo parapetto computate radisce et zonture ad computo de soldi 9(?) il braza mesurati per longo che sono br. 86	LL 38	Soldi 14	Denari —
Item per la manifatura del techiame a soldi 2 per quadretto computando la lavoradura delle asse quale vano pianate et refilate *[cioè poste a filo]* in summa	„ 58	„ 4	„ —
Item p. prede 21 de Sarizo longhe braza 1 q^{uartil} luna larghe terzi 2 grosse q^{to} 1 ad computo de soldi 12 luno et per prede 21 de serizo longhe terzi 2 larghe onze 6 grosse q^{il} 1 a soldi 8 luna in summa	„ 21	„ —	„ —
Item per la scala che va all'intrata della logia in summa computata ogni spesa	„ 40	„ —	„ —
Item per braza 136 di ziloxie *[gelosie, imposte]* a soldi 24 per brazo computate brazia 52 che vanno intorno alla Sala aperta che ha facto Papia simile a quele del altro pontile, montano computata ogni spexa	„ 163	„ —	„ —
Item per legname de ponti, cordaria, et chiodaria	„ 40	„ —	„ —
Item per la manifactura del celo del pontile sopra li mensoloni che *[?]* quadretti 252 a denari 16 per quadretto, montano in summa	„ 16	„ 16	„ —
Summa	LL 377	Soldi 18	Denari —
	„ 1126	„ 3	„ 8
Summa Summarum	LL 1504	Soldi 1	Denari 8

si eran resi necessari nuovi lavori e l'architetto si recò a conferire col duca a Belriguardo, poi coi disegni delle opere da attuare si recò a Genova, che, come è noto, dipendeva dal ducato milanese. Ed ecco come il Gadio ne informava il duca:

«Illustrissimo Signore mio. Hogi ad hore 17 ho ricevuto una letera della Vostra Illustrissima Signoria signata Gabriel, in la quale se contene che subitamente debia mandare da quella Magistro Zohane de Sollaro Ingegnero con il dessigno del muro che se havea ad fare a Zenoa [*Genova*] dal castelletto alla porta delle vache per il Guasto. Dondeche per exequire alla ritenuta della dicta letera ho mandato per il dicto magistro Zohane et hogli dato il dicto dessigno insieme con quello della cità de Zenoa, [*il*] quale altrevolte monstrai alla vostra Illustrissima Signoria et così lo mando da quella instructo et informato delli dicti dessegni. Non m'è parso bisognare mandar Filippo Coyro perchè lui stette pocho là a Zenoa che non gli stette se non tanto quanto fu dato principio al lavoro et lo dicto magistro Zohane gli stette dal principio del lavoro fin che magistro Bartholomeo de Comazo Ingegniero della Vostra Exellentia gionse da qui [*a*] là con l'instructione di quanto se havea ad fare circha il dicto lavoro. Et alora il dicto Magistro Zohane se partì da là et vene [*venne*] a Belreguardo dalla Vostra Illustrissima Signoria. Informato del tuto si che lui a bocha et con li dicti dessigni darà intendere a quella ogni cosa et lo dicto Filippo rimanerà a fare pexare some XXII de salnitro che gionse heri da Zenoa che de quello s'é comprato là et spazarà li muletteri che l'ano conducto. Me racomando continuamente alla Vostra Illustrissima Signoria. Datum Mediolani die XVI Junij 1473.

Eiusdem Excelentie vestre

Servitor
Bartholomeus de Cremona.

[*A tergo:*] Illustrissimo principi et Excellentissimo Domino meo singularissimo Domino Duci Mediolani et cetera, Pavie Anglierieque comiti ac Janue et Cremone domino etc.»[1])

Ma i lavori a Genova non finiron tanto presto: una lettera, fra le Missive ducali, del 6 Marzo 1474, ricorda come il Solari, insieme ad altri due architetti, Serafino e Danese, ricordati più volte nelle carte del tempo, si fosser recati di nuovo a Genova a restaurare «quelle forteze».

Il Calvi[2]) nella sua biografia del Dolcebuono, narra come da un documento del 1474 ci venga fatto conoscere che quell' artista abitava presso il monastero di San Maurizio e che avendo avuto una controversia per minaccia di danni soprastanti alla casa, a cagione di mancanza di spurghi e di riparazioni all' alveo del fiumicello che correva lì presso, fu

[1]) Archivio di Stato. Autografi. — Solari.

[2]) Girolamo Luigi Calvi «Notizie sulla vita e sulle opere dei principali Architetti, scultori e pittori dei Visconti, degli Sforza». Milano. 1865. Vol. II.

chiamato dal Dolcebuono Giovanni Solari e dal monastero Guiniforte Solari a decidere nella questione. La quale venne decisa a favore del Dolcebuono e le monache furon condannate al rifacimento di un muro e alle spese della lite.

Ma qui convien notare come la biografia dell' artista così attivo trovi un intoppo inaspettato per quello che si riferisce alla morte. Nel libro dei morti che si conserva presso l'Archivio di Stato di Milano e dal quale il Motta tolse notizie di artisti lombardi[1]) alla data 16 Aprile 1480 figura come defunto, nella parrocchia di San Giovanni sul Muro, Giovanni da Solaro, in età d'anni 70 „ex egritudine cronicha cum ethica stomaci“ il che fa credere al Motta che fossero esistiti due Giovanni Solari architetti: l'altro sarebbe morto verso la fine del 1484 perchè è del 30 Gennaio 1485 il decreto in di lui surrogazione („nuper vita functus est Magister Johannes de Solario“) ad ingegnere del Comune di Milano di Bartolomeo della Valle, fra le lettere ducali nell' Archivio Civico milanese. Ma il „nuper“ del decreto deve forse intendersi con estensione anche di qualche anno e può darsi di conseguenza che si tratti sempre della stessa persona. D' altra parte i documenti che abbiamo esaminato non fanno mai cenno di una duplicità di omonimi. L'artista del quale ci siamo occupati morì verosimilmente nel 1480 e una lettera del 27 Aprile 1471 assicura che fin da allora Giovanni Solari architetto era decrepito e il figlio Francesco gli era premorto, così che il figlio di Giovanni superstite, Boniforte, gli successe in tutti i lavori, con salario di 12 fiorini al mese[2]).



Fig. 4. Una finestra del castello di Novara.

Nel 1471, con atto del 22 Novembre, il Solari è nominato ingegnere del Comune di Milano[3]). Il Calvi aggiunge, in una nota, che questo Giovanni doveva essere una persona diversa dal padre di Boniforte: ma noi non ne vediamo il perchè e benchè si creda da qualche scrittore che vi fossero due Giovanni Solari uno dei quali avrebbe lavorato alla Certosa intorno al 1430, e l'altro sarebbe l'ingegnere ducale, noi

[1]) Emilio Motta «Morti in Milano dal 1452 al 1552» (in «Archivio Storico Lombardo»). A. XVIII, pag. 241 e segg.

[2]) Arch. cit. Autografi — Solari. — Alcuni documenti senza date, nella fonte citata, ricordano ancora il Solari, ma senza portar nuova luce sulla sua attività artistica: così dicasi di altri della famiglia talchè crediamo inutile ricordarne tutti i documenti.

[3]) Archivio Civico di Milano. Registro LD. 1462—1472, c. 221.

crediamo che vi sia equivoco perchè l'artista che lavorava, certo ancor giovane, alla Certosa nel 1428, può bene esser vissuto fino al 1484 e d'altra parte tutte le notizie da noi raccolte e, quand' è possibile, il carattere di pugno del Solari dei documenti, confermano trattarsi di una sola persona. La duchessa Bona riconobbe anch' essa l'ingegno, l'acume e la probità del Solari perchè lo riconfermò, con decreto che si conserva in minuta e senza data[1]), nella carica di ingeniere del Comune di Milano «cum auctoritate, arbitrio, potestati, sallario, honoribus, prehemi-nentiis, comoditatibus et emolumentis inerenti all' uffizio. E in tal qualità egli doveva di continuo recarsi sul luogo dei lavori e riferire al duca intorno a quelli da eseguirsi. La lettera che segue è sua ed ha rapporto appunto a un incarico ducale:

Magnifici domini magistri extraordinarii. In executione de quello *[che]* me ha imposto le V. M. *[a]* rigore de alcune lettere ducale, dat. Mediolanis die XXVII martij signate B. Calchus insieme con le magnifice vestre, sono stato sopra il loco, et veduto, et intenduto tutto quelo *[che]* se contene in dicte littere circa ala donatione richesta per Pasquino Bagnachavalo, et veduto et inteso quanto se contene in dicte littere circha ala commodità et ornamento de la casa granda de li nostri ill^{mi} Madona ducissa et Signore duci de Milano. His omnibus consideratis dico et referischo ale magnificentie vostre che quella casa che domanda il dicto Pasquino parte de quella ne è missa in Cusina et in Corticella pro usu et beneficio dessa cusina con li Superiori di quelle sono tuti intrinseci et ad usu beneficio comoditate et ornamento de la casa granda. Se de *[?]* dal muro quale è principiato et fatto una bona parte per serrare la cortisella[a]) de dicta cusina dal dicto muro fine ala piaza tuto quelo casamento che è derrupato et parte coperto liberamente può esser donato al dicto Pasquino, attento che questa è una casa per se et separata et desmembrata de la casa grande et chi dovesse unire questa particella a! usu servitio et commoditate de la granda, sarebe necessario farghe[b]) una bona et granda spesa per redurla et incorporarla con dicta casa granda la quale è casa in se perfecta et ha tuto quelo *[che]* gli bisogna senza servitio de questa.

Date Mediolani 11 aprilis 1477.

Vester Johanne de Solario
ducalis Ingenierius et V. M.
assidue commendat. etc.

Nel 1480 era insorta una lite fra le Monache di San Pietro di Brugura e Benedetto Vismara sopra a certi restauri fatti da quest' ultimo nella casa delle stesse monache, tenuta in affitto per cinque anni dal Vismara. A decidere della controversia il duca chiamò il Solari[2]), il

---

[a]) piccola corte, corticella.
[b]) farvi.
[1]) Archivio di Stato. Autografi. — Solari.
[2]) Ibid. 4 Agosto 1480.

quale del resto, causa l'avanzatissima età, non era più chiamato altro che per dar pareri. E' preziosa per noi una relazione del 3 Maggio 1481 stesa da Giovanni Solari, Danesio Maineri, Pietro da Lonate, Pietro de Rottoris (forse Rodari), Gabriele de Ghiringhelli, tutti ingenieri, intorno a una controversia per lavori eseguiti nel Carobbio di Porta Ticinese: infatti essa è firmata dai varii relatori e la firma di pugno del Solari è l'identica di quella che trovammo nel documento già riferito del 10 Febbraio 1472, a riprova che si trattava sempre della stessa persona. La sua firma non è invece in una seconda relazione sullo stesso argomento benchè il suo nome figuri ancore fra i relatori, perchè il documento è in copia del 22 Settembre 1481.

L'opera di Giovanni Solari appartiene dunque unicamente alla storia dell' arte non alla critica perchè, dall' esame dei documenti, non v'è modo di potergli assegnare nessuna delle tante opere legate indirettamente al suo nome o, dal poco che rimane, sarebbe difficile, rintracciare la parte che spetta all' opera sua personale.

Capitolo II.

Guiniforte Solari.

Biografia: Il Duomo di Milano. — La Certosa di Pavia. — L'Ospedale Maggiore di Milano. — Il portico dei Figini. — Il Castello Sforzesco. — Progetto per la facciata della Certosa. — Lavori ad Alessandria. — Le chiese di S. Maria delle Grazie e S. Maria della Passione a Milano. — Lavori a Pizzighettone, a Chiavenna, a Busseto. — Palazzi Milanesi.

Esame delle opere: L'Ospedale Maggiore. — La Certosa di Pavia. — Le chiese di S. Maria delle Grazie, di S. Pietro in Gessate, di S. Maria della Pace in Milano; chiese di Monza e Piacenza. — Il portico dei Figini a Milano.

La figura artistica di Boniforte o meglio, com'egli stesso si chiamava, Guiniforte Solari figlio di Giovanni, ha un' importanza grande nella storia della evoluzione dell' architettura lombarda.

E' certo che Guiniforte, che era nato nel 1429, s'iniziò all' arte della squadra e delle seste sotto la guida del padre: qualche volta, come assicurano i documenti, essi lavorarono insieme alla stessa opera.

I primi lavori accertati di Guiniforte furon quelli a pro'del Duomo di Milano. Nella seduta dell' 8 Marzo 1459 i fabbricieri decisero di eleggerlo ingegnere della fabbrica in luogo di maestro Francesco da Canobbio, ammalato e vecchio e, ai 22 Marzo, morto il da Canobbio, nominarono definitivamente Guiniforte, con l'assegno mensile di 12 fiorini al computo di soldi 32 imperiali per fiorino, più l'annua prestazione di brente 8, staia 1 di vino; con lui era tuttora ingegnere della fabbrica il padre, Giovanni[1]. E poco dopo il giovane Guiniforte, per conto della fabbrica, andava a scegliere a Gandoglia e ad Ornovasso il marmo e il sarizzo per la costruzione vincolato della condizione che non si spendesser più di 4 soldi imperiali per centinaio. Da questo momento i ricordi fatti negli Annali sui lavori del nostro Guiniforte sono continui.

Nel 1462, come risulta da un documento pubblicato dal Caffi, Guiniforte era «deputato» alla fabbrica della Certosa di Pavia: dove, è

---

[1] Annali del Duomo, II, pag. 190.

accertato, lavorò intorno ai capitelli del chiostro grande[1]). Ma, secondo il Calvi, egli era addetto alla fabbrica fin dal 1452, con lo stipendio di L. 16 al mese, senza che si possa precisare la natura delle sue mansioni. L'anno dopo, 1463, egli si era procurato dalla Fabbrica del Duomo di Milano «19 centenara» di marmo «pro faciendo capitelos claustri magni» della Certosa: capitelli però che dovevan venir eseguiti sui modelli in legno dell' artista cremonese Rinaldo de Stauris «magister ab intaliis»[2]). Nel 1464 il Solari era stato pagato «pro scalis fiendis, pro cantono et pro certis stellis factis in Mediolano» le quali stelle, come crede il Beltrami, dovevano esser quelle disposte come decorazione alle serraglie delle vôlte, che tuttora rimangono: e la circostanza ch'eran state fatto a Milano ci assicura dei servigi prestati da Guiniforte a Milano e alla Certosa.

Vedremo più avanti quali fossero i successivi lavori suoi alla Certosa di Pavia.

Il 22 Novembre del 1465 egli veniva eletto ingegnere e sovrastante a tutti i lavori dell' Ospedale Maggiore di Milano, in sostituzione del Filarete, con lo stipendio di tre fiorini al mese e con una deliberazione nella quale egli è considerato come persona sperimentata per fedeltà e onesta che altre volte aveva misurati fedelmente i lavori e la fabbrica del grande Ospedale[3]). Questa costruzione era stata voluta da Francesco Sforza con

[1]) Michele Caffi «Artisti lombardi del secolo XV» («Archivio Storico Lombardo». V. pag. 669 e segg.)

[2]) Luca Beltrami «La Certosa di Pavia».

[3]) Troviamo nell' Archivio dell'Ospedale Maggiore di Milano questo nuovo documento:

Deliberazioni consigliari.

«1465, die veneris XXII novembris.

(nomi di Consiglieri)

Prefati domini providere volentes indemnitati hospitalis cum hospitale ipsius cotidie habeat melioramenta colaudare fiet, que nisi videantur et extimentur per personam expertam pauperibusque fidissimam maximum inferret dampnum pauperibus: est quam etiam dictum hospitale in presentiarum sive superstite Ingignerio in modum quam fabricari fatiendo laboreria hospitalis non fierent ita laudabiliter et fortasis cum majori impensa quam si superesset egregius Inzignerius. Cogitantes itaque Magistrum Bonifortum de Solario Inzignerium perfectum fidumque hospitalli qui alias ut plurium mensuravit fideliter laboreria et edificia huius magni hospitalis esse personam fide probitate et legalitate decoratam et virtutibus ornatam.

Ipsum M. Bonifortum de Solario presentem et acceptantem conducunt et fatiunt Inzignerium prefati hospitalis qui habeat superesse laboreriis omnibus construendis nomine ipsius hospitalis.

Item qui habeat interesse videre et extimare omnia et quecumque melioramenta que videri et extimari contingerit nomine hospitalis tam fictabilibus quam alio quovis modo.

Prefatus suprascriptus M. Bonifortus habeat singullo mense pro honorantia et salario, Florenos tres omni mense ultra eius mercedem extimationis dictorum meliora-

decreto del 1o Aprile 1456 e Antonio Averulino detto il Filarete era stato chiamato ad attuarla. Come questo artista narra nel suo Trattato d'architettura, l'Ospedale doveva occupare un vasto rettangolo della misura pari a nostri duecento quaranta metri per novantasei, diviso in tre corpi con un cortile nel mezzo, ornato di cupole, di frontispizi, di corpi sporgenti, di scalee. Sembra che la nomina di Guiniforte contribuisse ad alterare l'attuazione di quel vasto progetto che, come è noto, fu attuato in misura molto più modesta di quella sognata dall' artista toscano, perchè rappresenta a pena un terzo di quel concetto e ora si distende sopra un grande piano quadrato con una fronte lineare di oltre cento metri e un area di oltre diecimila metri quadrati; e sopra ogni fronte e su un alto basamento, un' elevazione di fabbrica a due piani, di cui il primo a forma di portico aperto di trent'una arcate per lato, il secondo chiuso da venti finestre, eccettuata una loggia centtale: il mattone e le terre cotte nelle decorazioni furono i soli materiali adoperati. In un quadro, poco conosciuto, del XVII secolo, ma che è evidentemente una copia di altro smarrito del XV, che si conserva in una delle sale dell' Ospedale stesso, si vede, nello sfondo, l'Ospedale quale si doveva presentare prima delle successive modificazioni e aggiunte (v. pag. 95). Al Solari dovrebbe spettare tutta la parte superiore, oltre il parapetto, costrutta ben diversamente da quella ideata dal Filarete che vi aveva progettate lunghe finestre ad arco tutto sesto appostate in una pilastrata continua.

Non rimane traccia invece dell' ornatum capelle hospitalis magni eseguita da Guiniforte che aveva preso con sè nel lavoro anche il fratello Francesco, architetto e scultore di modesto valore. La cappella fu rifatta tempo dopo.

Nel 1468, il 14 Giugno, Guiniforte appare come testimonio a convenzioni per acque nel Monastero della Certosa di Pavia e il 31 Marzo dell' anno 1470 era ancor testimonio a un' investitura nella Certosa: così l'anno successivo, come da notizie rintracciate e favoritemi dal prof. Rodolfo Maiocchi di Pavia.

Nel 1470 Boniforte insieme al padre era stato chiamato a decidere intorno a certo lavoro di una strada o passaggio che le monache di Santa Marta volevan fare sotto la chiesa della compagnia degli scolari di Santa

---

mentorum que merces intelligatur hoc modo videlicet: quod omnia melioramenta existentia in circuitu et intra corpora sanctorum quantum est respectum partis tangentis hospitalis per ipsum videntur extimantur sub dicto sallario Melioramenta vero existentia extra corpora sanctorum vidantur et extimantur per ipsum et habeatur pro eius mercede id quod iustum et honestum fuerit iuxtu declarationem prefatorum dominorum deputatorum teneatur quod ipse M. Bonifortus si vocatus fuerit venire tempore congregationis deputatorum pro consultandis laboreriis et negotiis prefate fabrice et hospitalis.»

Marta e che questi ultimi vietavano; una lettera di Giovanni Solari ci informa che gli architetti trovarono il modo di conciliare le esigenze delle due parti[1]). Abbiam veduto dalla lettera dei maestri delle entrate al duca in data 27 Aprile 1471, pubblicata nella biografia di Giovanni, come essi chiedevano che, essendo Giovanni Solari decrepito, lo si sostituisse col figlio Guiniforte in qualità di ingegnere Ducale, tenuto conto che questi era pieno di diligentia et sufficentia per tutte le mansioni del suo officio. E il duca infatti nominò anche Guiniforte fra la schiera dei valenti suoi ingegneri.

Nel 1472 il gentiluomo Pietro Figino volle innalzare una fabbrica fra la piazza di S. Tecla e la strada dei Borsinari: rivoltosi alla Fabbriceria del Duomo, questa, nella seduta del 21 Maggio di quell' anno, diede l'autorizzazione al Figini di costrurre la fabbrica che doveva sorgere nella prossimità del Duomo e di servirsi dell' opera di Guiniforte. Questa costruzione, chiamata fino a quando fu demolita, il coperto dei Figini fu in seguito deformata finchè cadde completamente sotto il piccone, nel 1868, per far posto alla attuale grande piazza del Duomo. Ne parleremo più avanti (pag. 111) su alcune tracce e pochi avanzi che rimangono altrove. Sarebbe lungo enumerare quì tutte le richieste dell' opera di Guiniforte da parte dei privati per dar parere su lavori di fabbriche, restauri, scoli d'acque[2]).

*

[1]) Archivio di Stato. Autografi — Solari. 4 Gennaio 1470: v'è unita la relazione firmata anche da Guiniforte.

[2]) Riporto qui questa relazione del Solari relativa a un suo parere su lavori idraulici perchè riprova l'acutezza d'ingegno di questi ingegneri lombardi dalle molteplici attività, tempo prima che il grande Leonardo da Vinci desse un' impronta personale all' idraulica nella regione:

«Magnifici domini mei prestantissimi.

Per exequire meglio quanto me hano comesso le V. M. circa la examinatione et consideratione de li lochi et fontanili per li quali milita differentia fra el Magnifico domino Guidoantonio Arcimboldo per una parte et il spectabile d. Jacobo da Olza per l'altra, vocatis vocandis, me sono conducto ivi su il luoco presente il dicto domino Jacobo nec non li agenti per parte del dicto domino Guidoantonio e inteso zo he *[ciò che si è]* opponuto et ablegato per l'una parte e l'altra e agenti per loro. Verum est che a mi piaceva molto che l'aque de ambe doi li fontanili se conducesseno per uno lecto simil, perchè me pare se aleniarebeno de spesa e salvarebeno meglio le aque e se guadagniarebeno la mitate di ponti *[che]* farano bisogno *[de]* fare per l'una parte e l' altra; ma pare questo non piacere a l'una de le parte cum le quale parte e agenti per loro più e più volte simul et diursim ho conferito e olduto, *[udito]* zo *[ciò che]* hanno voluto dire alegare e demonstrare unde per expeditione, havuta prima bona e matura consideratione super predictis, dico e referisco el prefato d. Jacobo potere fare quello fontanile del quale lui dice havere concessione senza lesione de alcuna persona facende lui la testa de sopra ala testa del fontanili del prefato domino Guidoantonio adesso

Dell'opera di Guiniforte per il Castello Sforzesco hanno scritto il Casati e il Beltrami. Ai due di Gennaio del 1474, come ricorda il Corio, celebrandosi gli sponsali di Bianca Maria Sforza figlia di Galeazzo con Filiberto duca di Savoia, si ruppe una chiave di ferro e, dubitandosi che si rompessero le vôlte della sala Verde, Bartolomeo Gadio provvide subito ad assicurarla con una serie di chiavi da collocarsi fra la vôlta della cappella sottostante e il pavimento di quella sala. In aiuto del Gadio vennero Guiniforte Solari e Bertola da Novate: lo stesso Solari spediva al Duca il suo parere sul modo di rafforzare le vôlte reggenti il pavimento della vôlta superiore: la lettera, del 28 Gennaio 1474, è stata pubblicato dal Beltrami nella sua opera sul Castello. Da una lettera di Cicco Simonetta del 17 Ottobre rileviamo che Guiniforte stava eseguendo un' ancona e dirigeva i lavori nel Castello per alloggiare i provvigionati[1]).

Nel 1472 lo stipendio di Guiniforte veniva precisato in lire 10, soldi 4 al mese: nel 1473 si occupava degli acquisti di marmo di Carrara per costrurre l'altare in Duomo ordinato dal Duca[2]); fin dal febbraio dell' anno precedente i maestri delle entrate presentavano al duca due disegni degli ornamenti e delle figure destinati alla cappella ducale stessa eseguiti da Guiniforte, perchè scegliesse; del 12 febbraio 1474 è una lettera del Duca ai maestri delle entrate in cui è detto che il Solari «de li nostri ingegneri» aveva presentati i conti di certe spese da lui fatte per la fabbricazione di un' ancona nella chiesa di S. Celso; nel 1478 v'è un ordine perchè egli provveda a mantenere la disciplina fra gli operai del Duomo, cancellando dal ruolo degli addetti alla fabbrica i tristi et non laborantes. Nella seduta del 16 luglio dello stesso anno 1478, su proposta ducale, si nominava il figlio di Guiniforte, Pietro Antonio, a prendere il posto del padre nelle assenze di questi. Pietro Antonio era chiamato dai duchi «figlio diletto dell' ingegnere

facta. Et facendo fare el cavamento sive el lecto del dicto fontanile apresso a la testa del fontanile del prefacto domino Guidoantonio lassando da una asta al altra spacio di braza *[braccia]* quatro ad minus ut supra. E non perfondando esso domino Jacobo lo lecto del dicto suo fontanile più come è fondato quello del prefato domino Guidoantonio et perchè o allegato per parte del prefato domino Guidoantonio a lui spectare alcuni scoraduzi *[scolatoi, rigagnoli]* che se *[è]* vero le poterete reportare la testa del dicto suo fontanile più in suso solamente perchè el potesse recoliere dicti scuraduzi spectando a lui. Et questo è il tuto *[che]* ho ritrovato in questo fato el quale insiema con el mio parere mando a V. M. ale quale sempre me ricomando. Date Mediolani die Jovis quartodecimo mensis maij 1472.

Gunifortus de Sollario Ingeniarius
manu propria suprascripsit.»

[1]) V. anche Archivio di Stato. Autografi, Architetti. — B. Gadio e Solari.

[2]) Annali II, pag. 281, 30 Ottobre 1473 e 31 Dicembre.

nostro»[1]). Nel 1479 tuttavia Guiniforte era ancora al servizio della fabbrica ed esaminava i conti di maestro Giovanni de' Carcano pei lavori da esso fatti alla casa di Santa Tecla e ne riferiva[2]).

Nel lento progredire di lavori nella costruzione del Duomo sarebbe difficile precisare ciò che spetti all' impulso personale di Guiniforte nel periodo in cui rimase a capo della fabbrica: nè il momento delle grandi decorazioni era ancor giunto. Dell' opera sua personale d'ordine della fabbriceria del Duomo dev' esser stata la costruzione della chiesa detta del Campo Santo in sostituzione della demolita chiesa di Santa Tecla. Ad ogni modo l'attività dell' architetto doveva essere attratta da altri lavori, specialmente di commissione del duca, se questi, con lettera del 25 settembre 1476, gli faceva ragione delle molte assenze dalla fabbrica così che il Mongeri ritenne che a pro' del Duomo egli non prestasse l'opera sua che quale ingegnere d'amministrazione anzichè ingegnere d'arte[3]). Ma i recenti studi dell' arch. Luca Beltrami, basati anche su notizie nuove venute alla luce nel riordinamento dell' Archivio del Duomo, rompono il velo che copriva fin qui la storia di quei lavori e provano che nel tempo in cui rimase alla direzione dei lavori il Solari, il tiburio fu costrutto in quanto riguardava la zona inferiore di innestamento con le navate maggiori, la quale era stata provvisoriamente riparata con tegole[4]). In questa zona de subtus si trovavano i quattro grandi busti dei Dottori della Chiesa e fors' anche le colonne di marmo — non meno di venticinque — ricordate nei documenti, le quali oggi si cercherebbero invano nei pennacchi di raccordo fra la pianta quadrata e la ottagona, perchè il concetto iniziato dal Solari subì una modificazione, causata certamente dalle vivaci discussioni provocate dalla presentazione di varii modelli in legno, dopo la morte del Solari. Basandosi sul concetto attuato da questi nella Certosa di Pavia, il Beltrami suppone acutamente che anche pel tiburio del Duomo egli avesse ideato una cupola ottagonale impiantata sopra una galleria pure ottagonale a colonnine ed archi e con un collegamento fra l'impianto quadrato e l'ottagono, in ognuno degli angoli, ottenuto (come già nell' antica abazia di Chiaravalle) mediante una serie di archi decrescenti, il minore dei quali gira, a mò di cornice, a chiudere il busto di ciascuno dei quattro Dottori della Chiesa. Il Solari dunque non avrebbe fatto che continuare le vecchie tradizioni lombarde che avevano esempi analoghi in S. Ambrogio e in varie costruzioni precedenti.

---

[1]) Ibid. II, pag. 302 e 303.
[2]) Ibid. II, pag. 306.
[3]) Mongeri, op. cit. pag. 123.
[4]) Luca Beltrami, «Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano», Milano, 1903, ill.

Dopo esposta la biografia dell' artista, facendo l'esame dettagliato delle sue opere parleremo della facciata della Certosa di Pavia. Qui notiamo che condividiamo pienamente l'opinione di A. G. Meyer che il progetto della facciata sia da assegnarsi all' ultimo decennio dell' attività del Solari[1] fra il 1470 e il 1472: troviamo infatti che un documento del Gennaio 1473 parla della facciata della chiesa come nuova e da farsi: questo modello, modificato ampiamente dall' Amadeo, che v'impresse un carattere di puro Rinascimento, è molto probabilmente quello che Gian Galeazzo presenta alla Vergine, nell' affresco del Bergognone nell' abside che chiude il braccio a nord della navata trasversale. Benchè l'affresco non sia anteriore al 1490 e quindi di un' epoca nella quale il disegno del Solari era già stato abbandonato, pure il pittore volle, di proposito, porre nelle mani del fondatore il modello della chiesa secondo quel concetto ch' egli probabilmente, come osserva il Beltrami, riteneva l'originario, iniziato da Gian Galeazzo. Lo esamineremo più avanti. Certo è che nel 1472 doveva esser stato già compilato, perchè il priore faceva acquisto dei marmi necessarii e due anni dopo il Priore così scriveva al duca:

Illustrissime ac Excellentissime Princeps. Premissa semper raccomendatione: per che la Signoria Vostra quando fu qui in el monasterio, rechesse[a]) el desegno de la Giexa[b]) nova, io mandai per maestro Guiniforte da Sore *[sic]* nostro Ingeniero e reghedando esso desegno respose haverlo in diverse parte diviso e che bisognava redurlo in una forma a zio[c]) la Signoria Vostra perfectamente el possa comprendere, eo maxime che pensa la Signoria Vostra voia[d]) el dicto desegno tenere apressa de si e l'altro che è diviso sarà de bisogno a presso a lui ingeniero. Dunde el dicto Maestro Guiniforte ha tolto XX dì de spatio a redurre el sopradicto desegno in perfectione el quale in fra el dicto termino de XX dì, sarà presentato e la Signoria Vostra per le mane de lui Maestro Guiniforte Ingeniero. Questo se non per mia excusatione a ciò la Vostra Signoria non se maraveia[e]) che più presto non si possa havere. Ceterum si altro posso per la Signoria Vostra son sempre prompto et aparegiato. Opto et in dies oro Excelsam D. Vestram semper recte valere ad conservationem et prosperitatem *[to]*tius patrie etc.

Ex Cartusia Papiensi III Novembris 1474.

E. Illustrissime Dominationis Vestre servus et continuus ad Deum orator Philippinus Prior Cartusie papiensi.

---

a) richiese.
b) chiesa.
c) acciò che.
d) voglia.
e) maravigli.

1) Dr. A. Gotthold Meyer «Oberitalienische Frührenaissance-Bauten und Bildwerke der Lombardei». II.

[Fuori] Illustrissimo ac Eccellentissimo Domino Domino Galeaz Marie Sfortie Duci Mediolani etc.[1]).

Nel 1473 14 Gennaio si stendeva un contratto coi fornitori dei marmi che dovevan esser collaudati dal nostro Guiniforte ingenierio. Qualche pezzo lavorato fu presentato anche dall' Amadeo e dal Mantegazza nel 1478, ma i lavori non proseguirono e la facciata doveva attendere parrecchi anni prima di essere attuata quale la vediamo tuttora. Addetto alla fabbrica della Certosa il Solari rimase ad ogni modo per diversi anni: si sa che nel Novembre del 1476 egli si trovava presente alla nomina degli stimatori delle opere eseguite dai fratelli Mantegazza scultori[2]): il suo nome è ricordato in diversi atti relativi alla Certosa 12 ottobre 1471, 10 febbraio 1472.

Fra i lavori eseguiti da Guiniforte fuor di Milano v'era il ponte sul Tanaro nella cittadella d'Alessandria. Ma sembra che l'architetto, a lavori avanzati, non avesse ancor riscosso alcuna parte degli utili che si riprometteva, così che dovette ricorrere al Duca per ottenere l'aver suo; e il duca, che lo favoriva volontieri in tutte le occasioni, avvertiva perentoriamente, il 13 Gennaio 1474, tanto il Capitano della cittadella d'Alessandria come quegli Anziani che esigeva che l'artista fosse sodisfatto. Riportiamo la seconda lettera che compendia anche la prima:

«Potestati et Antianis civitatis Alexandrie.

Maestro Boniforte de Solerio ne ha exposto questo per l'inclusa supplicatione, intendereti et perchè quello *[che]* domanda ne pare sij ad cedere più tosto in beneficio de tutti quelli cittadini che suo, perchè quanto più presto sarà fornito dicto ponte la città ne haverà più presto utile: per questa vi confortiamo, caricamo et strengemo[a]) quanto possemo ad restare d'acordio con dicto Magistro Boniforte in modo che dicto ponte se possa fornire più presto, che se possi: et non solo in quattro anni ma in manco, se in manco se potesse, perchè, como è dicto, como più presto serà fornito[b]) serà più vostro utile: et ad mi più grato: et del partito *[che]* pigliareti in questo, fareti *[che]* ne siamo avisati. Datum Papie die XIII Januarij 1474.

per M. T.»[3])

A Guiniforte Solari si attribuisce dall'Albuzio, dal Calvi e da più recenti scrittori il disegno dell'antica chiesa di Santa Maria delle Grazie. La casa dei Domenicani a Milano era situata in origine in S. Vittorello all'

---

[a]) cioè: vi confortiamo, incarichiamo e costringiamo.

[b]) finito.

[1]) Arch. cit. Autografi — Solari.

[2]) Magenta «La Certosa di Pavia».

[3]) Archivio di Stato. Missive ducali, No. 116, c. 169, r. e v°. e Patente ducale 5 luglio 1479. Lib. 43 — «Compleatur pons Alexandrie inchoatus super Tanegrio et onus operis detur M°. Guniforto de Solario ingeniario».

Olmo, in porta Vercellina: ma trovandovisi a disagio pensarono trasferirsi in luogo più comodo. Nel 1460 riuscì loro di ottenere dal conte Gaspare Vimercati, comandante delle truppe ducali, l'area per fabbricare un nuovo convento nel luogo attuale. Fu stipulato l'atto di donazione del terreno il 5 giugno 1463, presenti i rappresentanti delle altre case domenicane di Como, Bergamo, Vigevano, dipendenti dal vicariato di Pavia. E poichè lì presso era una cappelletta con una immagine della Beata Vergine raccogliente sotto il manto la famiglia Vimercati in ginocchio, divenuta presto oggetto di devozione intensa da parte dei fedeli che le attribuivano molte grazie, la nuova casa dei Domenicani, che accolse entro il recinto della chiesa la vecchia capella, fu chiamata delle Grazie. L'ordine per tale denominazione fu dato dal Padre Vicario generale il 10 Marzo 1465[1]). Nel 1464 s'eran poste le fondamenta del muro a sinistra: nel 1472 eran piantate le colonne; nel 1482 eran fatti il coperto e il pavimento, a quanto ricorda il padre Gattico nella sua storia del convento e della chiesa. Affluirono presto a pro' della fabbrica indulgenze e denari ma i lavori progredivano lentamente, a causa delle guerre e delle pestilenze che infestarono la regione. Si sa che, sospesa una prima volta la fabbrica, i lavori furon ripresi nel 1476, nel qual tempo si costrussero le vôlte e si condusse a termine la chiesa[2]). Intorno al 1476 deve avere assunto la direzione dei lavori il Solari, benchè le carte del luogo e il Gattico non lo confermino, perchè non ricordano mai i nomi degli architetti. «In proposito della Chiesa» soggiunge il Gattico «s'andò tardando la fabbrica di lei più di quello si sarebbe fatto per l'altercazioni, che li Padri non volevano per niun modo acconsentire che si facesse a volta, ma a soffitto con tavole, e non tanto grande ma più humile, che poi riddacendo la controversia ad una via di mezzo fu fatta più picciola di quello voleva il Conte e più bassa di volto per dar gusto alli Padri.

Presso la Basilica di Sant' Ambrogio sorgeva fino a non molti anni sono il piccolo oratorio di S. Maria della Passione, preceduto da un semplice chiostrino. Le carte del luogo assicurano che v'aveva prestato l'opera sua, per la costruzione, il nostro Guiniforte. Da un riassunto dei vecchi documenti del luogo si impara che il 19 Giugno 1476 un Pietro Paolo Chiochi rinunziava a favore degli Scolari o Confratelli della Passione a un' investitura di un terreno lungo braccia 82 e largo 36, situato in quel luogo. Il 3 Maggio 1477 gli scolari decidevano di innalzarvi sopra una fabbrica per loro «di considerevole spesa», chiesero l'opportuno

[1]) Archivio di Stato. — Fondo di Religione — Conventi — S. Maria delle Grazie — Busta 547. «Circondario, chiesa, cappelle.» Nella busta 546 è il manoscritto della Storia del convento del padre Girolamo Gattico (religioso dal 1596; morì nel 1646).

[2]) «La chiesa delle Grazie in Milano», Milano, 1876.

collaudo e fu nominato ed eletto l'ingegnere Boniforte de Solari . Altri accenni tolti da documenti oggi smarriti ricordano che l'oratorio era provvisto di stanze superiori, di una sagrestia, di un giardino con pozzo[1]). I lavori delle costruzione dovettero però andare piuttosto in lungo, perchè solamente nel 1494 si dava incarico a Bernardo Zenale di dipingere l'ancona dell' altare[2]). Altre decorazioni nel soffitto e intorno alle porte e alle finestre furon eseguite nel 1565 e di nuovo, nel soffitto, nel 1719. L'Oratorio aveva una piccola abside quadrilatera e sulla vôlta scorgevansi tracce di pitture abbastanza importanti, di scuola leonardesca, vedute ancora dal Caffi[3]). Di quell' opera non rimane, come dicemmo, più avanzo.

In quello stesso anno 1477 in cui l'architetto era adetto alla fabbrica dell' oratorio della Passione il duca lo mandava con altri a far lavori di restauro alle rive dell' Adda verso Lodi: poco prima era stato a Pizzighettone, dove sorgeva un castello sforzesco che abbisognava di riparazioni e di cui restano avanzi. Il Podestà di Lodi così ne scriveva al Duca:

«Illmi et Ex^mi^ principes: Gia più dì passati le vostre Excelentie mi scripseno per una sua responsiva ad una mia lettera circa il facto del periculo d'Ada verso questa Cità de Lode et per vostre lettere mandassi ad magistro Auguzo et magistro Boniforte da Sollaro Ingenieri che subito, fornita l'opera havevano da fare a Pizghitone, se volesseno ritrovare insema con mi: Et sopra ciò fare ogni opportuna et expediente provixone et stringere[a]) quilli tali a chi spectasse fare tal spesa. Aviso V. S. como magistro Auguzo è venuto lui solo, perchè pare che magistro Boniforto da Sollaro no se sia ritrovato essere a Pizghitone chè era venuto a Milano; perilchè, piacendo a le prefate V. E., poresti fare comandare al dicto magistro Boniforte si volesse ritrovare qua ch'el predicto magistro Auguzo lo aspecta per essere con lui et de vedere che provixione bisognarà circa ciò. Me ricomando humelmente e infinitissime volte a le V. S. Dato Laude 10 Septembre 1477.

Earumdem Dominationum vestrarum Servitor

Potestas Laude etc.

[A tergo:] Illustrissimis principibus et eximiis dominis dominis Bone et Jonni Galeazmarie Sfortie Vicecomitibus ducibus Mediolani ecc., Papie anglerique comitibus ac Janue dominis meis honorandis etc. (L. S.)

Mediolani»[4])

---

[a]) costringere.

[1]) Archivio di Stato. Fondo di Religione. Parte moderna. Confraternite — S. Maria delle Passione. Busta 1504

[2]) Francesco Malaguzzi Valeri «Pittori lombardi del quattrocento». Milano, Cogliati. 1902. pag. 62.

[3]) «Memorie ambrosiane» (Archivio Storico Lomb. A. XVI, pag. 394.

[4]) Arch. cit. Autografi — Architetti — Solari.

Della data 18 Settembre 1477 è una lunga stima (che occupa un fascicolo di ben 13 carte e due fogli volanti) fatta da Guiniforte pel palazzo di Antonio e Annibale da Balbiano situato a Chiavenna. L'edificio, coronato di beccatelli a mo' di castello, era ricco di molte sale, in più piani, e provvisto di solaio con tetto a capriate, guardaroba, camini intagliati, stalle, circondato da vigna e giardini: le porte e le finestre eran provviste di cornici di pietre a pilastri; v'era una saletta rivestita di asse di larice e molte pitture ornavano le pareti[1].

Altre volte erano i privati e i maestri delle entrate che, in questioni controverse, mandavano Guiniforte a vedere e a riferire su lavori fatti[2].

Come di grande interesse per la buona conoscenza dell' acuto ingegno del nostro artista e nello stesso tempo delle esigenze dei committenti in quel secolo fortunoso, riportiamo questa relazione di pugno del Solari diretta al Duca e alla duchessa di Milano. Si riferisce alla Rocca di Busseto di proprietà comune dei nobili fratelli marchesi Gianlodovico e Pallavicino dei Pallavicini: l'architetto era stato richiesto sul modo dì dividere la rocca così che ognuno dei fratelli avesse un alloggio del tutto separato dall'altro, in modo da poter persino resistere alle offese del comproprietario. Ecco la relazione:

«Illustrissimi principes et domini domini nostri singularissimi. Ne li giorni passati vestre excelentie, oretenus ne fecero comissione *[che]* se *[ci]* dovessimo trasferire ala Rocha de Busseto la quale è comune tra li magnifici domini Johanneludovico et Palavicino fradeli marchesi Palavicini e vedere e considerare se la ditta Rocha può essere divisa in modo che caduno di loro sia separato e ben securo che l'altro non gli possa offendere non havendo rispecto ad alcuna divisione fata tra essi fradeli de la dicta Rocha etc.

Nunc autem avisamo V. Ex[e] come per executione de la ditta impositione et comissione tuti dui insieme siamo stati ne la ditta Rocha: et con ogni studio, diligentia, industria et ingenio nostro l'havemo ben examinata mesurata et diligentissimamente considerata et rivoltato de dividerla per traverso e per longo per satisfare ale mente de V. S. et de li ditti fradelli, et in effectu in qualunque lato se volemo schivare seu evitare uno inconveniente se ne incorre in uno altro tanto o mazore. Et dicemo et refferissimo che dividendo la ditta Rocha per longo cioè da nulla hora verso el mezo dì, cun uno muro grosso et alto fin ali teti serando dentro le ghrilande[a]) de ditta Rocha seguiriano questi inconvenienti, videlicet che quello a chi tocasse la parte de dreto non haveria poy rigresso de venire nela terra senza incomodo et versa vice quello a chi tocasse la parte denante non haveria poi rigreso da usire di dreto in campagna, senza incomodo; pur a noi pare che questa divisione

---

a) ghirlande.

1) Arch. cit. Autografi — Architetti — Solari.

2) Ibid. 3 Novembre 1478.

per nunc non possa essere ben secura quantunque la ditta divisione sia la più comoda.

Poi havemo considerato a partirla per traverso cioè dal introito dove è la torre verso la terra andando verso la porta de detro con uno muro grosso alto utsupra, non seriano però securi et li casamenti doppi che sono in essa Rocha a nulla hora se rendariano molto scuri et ocupati di aere in modo che male se poteriano godere.

Poi havemo imaginato uno altro modo, cioè che facendo due mure pur per traverso ala dicta Rocha egualmente distante da le mure castelane grosse dua brazza per caduno alcuanto cum uno spatio in mezo largo braza octo che non se potesse usare per l' una parte ne per l' altra, le quale mure non siano piu alte come le gronde che sono de presenti a bechateli et sparapeti salvo se le ditte parte o alchuna di quelle volesse provedere non se potesse andare sopra li tetti da l' uno a l' altro, gli sia licito alzare braza quatro tanto quanto durano li tetti e che caduna d' esse parte facesse poi il suo introito suxo el cantone da la parte sua et seria poi necessario se abasasse la torre quale è verso la terra et non se possa fare torre sopra eminente ad li tectami. Ulterius se levano via li batiponti che sono denanze e de dreto ala dicta Rocha poteriano poi cadun de loro alargare da la parte sua fora del muro de la ghirlanda verso le fosse e cusì la cossa seria alquanto più secura che cun uno muro solo utsupra, pur non lo haveriano in tuto per ben securo; ma cussì facendo seguiriano dui inconvenienti, l'uno che assai più parte del cortile rimagniria[a]) ocupato, l'altro che li dicti casamenti dopi che sono a nulla hora rimagniriano molto più scuri et ocupati di aere che cum uno muro solo ex quibus niuno de li dicti tre modi ne satisfa ala mente nostra per li dicti rispecti. E per evitare quisti inconvenienti et che cadun de li dicti fradeli habia a stare ben libero et securo da laltro havemo imaginato dui altri modi posibili et che meglio ne satisfano per più pace e tranquilitate de li dicti fradeli e suoi sucessori etiam per evitare le spexe de fare zitare le mure ut supra, de quali l'uno è de fare un altra Rocha su la quadra de la porta de la terra de sopra como diremo e mostraremo per desegno per che gli è se no uno buseto[b]) e se ge ne fosse due se ne poteria dare uno per uno. Laltro modo seria da vedere de partire[c]) le castelle e ville che sono tra loro comune più equalmente fosse possibile per non guastare la dicta Rocha e butare le sorte fra loro. Dato Mediolani dì (ultimo) January 1479.

E. D. V.

fidelissimi servitores

Chunifortus de Solario, Maffeus de Cumis architecti cum recomandatione.

Chunifortus de Solario suprascripsit, Maffeus de Cumis.

---

a) resterebbe.

b) cioè piccolo buco e, in questo caso, una piccola entrata.

c) dividere.

[A tergo] Illustrissimis principibus dominis ducibus Mediolani et Papie Angliereque comitibus ac Janue et Cremone dominis dominis singularissimis.» [1])

Anteriormente ai moderni riferimenti la rocca di Busseto (riprodotta anche in due tavole dal Litta nelle sue «famiglie celebri») si presentava, circondata da un fossato, con una torre sul ponte levatoio e una torre centrale merlata fiancheggiata da un edificio a due piani con finestre bifore a sesto acuto incorniciate da pilastri corinzi reggenti la trabeazione nel secondo piano. Nel cortile era ancora un lato a rozze arcate ogivali e finestre lombarde uguali alle esterne e tracce di finestre acute e stemmi qua e là.

Riporto anche quest' altra relazione del Solari che ce lo mostra sotto un nuovo aspetto, a riprova della molteplicità del suo ingegno. Si voleva trovare il modo di rendere navigabile il Naviglio verso Abbiategrasso, anche in tempo di siccità. Ecco come il nostro, andato sul luogo con altri, risolveva il quesito:

«Presentata die 25 Junii 1479.

Magnifici ac prestantissimi domini. Per exequire quanto V. M. oretenus ne hano comisso circa l'aqua per dui rodizini et lo Bochello, *[il]* quale debbe essere appreso al ponte del casteleto, la quale richede el M° di Francisco Naleta ducale consiliare secondo la forma del suo previligio signato Galeaz. informo la V. M. come nui magistri Antonio da Bribio, Guiniforto et Johanne da Solario Inzigneri de compagnia con li magnifici domini Jhoanepaulo Barzizia, Francischino da Castello Sancto Petro, Karlo da Cremona et Michaele da Cremona de li prefati domini magistri siamo transferiti sopra lo dicto loco et insieme col camparo vostro deputato ala cura del Navilio, et pratico di quello, havemo veduto et examinato el dicto loco et lo dicto Camparo ne ha insignato el loco dove se ingiareno[a]) le navi in tempo de sicità. Et in efectu concorrendo tutti nui cognossemo expressamente che facendo el dito bocchello nel supra scripto loco el Navilio ne patirebbe danno nel navigare in tempo de sicità. Et per evitare questo male havemo visto et considerato uno altro loco de sopra del dicto ponte de Castelleto e da la Bocha del M° domino Andrioto del Magno per spatio de trabuchi L[ta] sine a LX[ta], il che facendo el bochello in quello loco no *[vi]* sarebe pericolo alcuno che le Nave se potesseno ingierare. Sarà imperò necessario che in lo dicto loco dove se debe fare lo dicto bochelo venendo zoso perfino ala bocha del suprascripto magnifico domino Andrioto se facia una palificata da l'una parte del Navilio, et da l'altra restringendo uno trabuco e mezo per parte e longa trabuchi XXV per parte. Il che facendola ne pare che per questa via non seguirà damno alcuno al Navigare et se satisfarà al privilegio del dicto domino Francisco.

---

[a]) arenano.

[1]) Emilio Seletti, «La città di Busseto», Milano, Bortolotti 1883, Vol. I° pag. 251 e 255 e III° 85—88.

Et de ciò s' è facta evidente experientia in presentia de li prefati domini magistri che facendose in dicto loco non sarà damnoso; un altro aviso faciamo, che stopandose[a]) in tutto el Navilio da Binasco chi è con pocha utilitate *[sic]* et divertire l' aqua di quello nel Navilio vechio da Abiate et farla decorere per il Navilio da Papia verso Bereguardo prout tempore del Illustrissimo quondam ducha Filippo decoreva fino ad travacadore *[?]* apreso al Castello de Papia et era intentione del Illustrissimo quondam ducha Galeaz de farla decorere sel fusse vivuto et ex hoc l' aveva facto spazare et largarlo, tra quella aqua ha de presente et decorarà per tale seramento, serà molto bene navigabile, et non se ingiararano le nave da Corsico a Milano, come fano, et l' aqua del dicto navilio starà de continuo alta supra le pianche secundo l' ordine del dicto Navilio et erit opera valde fructuosa per li Eccellentissimi signori magistri et republica, et se farà con pocha spesa et la strada de Binasco sarà più comoda in andare et cavalcare et cusì riferischano alle prefate vostre Magnificentie, ale quale sempre se recomandiamo; salvo sempre meliori iudicio. Cuniforte de Solario suprascripsi ac Antonius de Brippio Suprascripsi. Johanne Sollario Ingenierius suprascripsi.

Nel 1478 l' architetto stava occupandosi della fabbrica del palazzo dei Premenughi o da Premenugo, in porta Nuova; ce ne assicura questa lettera ducale che troviamo nelle «Missive»:

«Magistro Boniforto de Sollario.

Volemo tu daghi[b]) al nobile Antonio da Landriano nostro tesorero generale sei di quelle colone de sericio[c]) quale hai presso de ti che furono facte per lo edificio de la casa di Premenugi in porta nova di questa nostra cità, facendo nota che accadendo il bisogno de dicte colone, dicte Antonio ne farà fare altretante. Datum Mediolani in arce, quinto octobris 1478. B. C.[1])»

La casa non esiste più: ma in una pianta di Milano di un codice vaticano, pubblicata recentemente dal sac. Achille Ratti, e che appartiene all' anno 1472, troviamo disegnata l'antica casa di quella famiglia qualche anno prima che il Solari vi ponesse mano e di colonne non presenta vessuna traccia: è un edificio d' apparenza comune, con tetto a spiovente, la porta a tutto sesto, su uno dei lati minori e una lunga fila di finestre a tutto sesto raccordate da un cornicione al piano superiore, nel fianco. Ma convien notare che l'edificio è disegnato senza la pretesa di fare una riproduzione fedelissima, ma piuttosto per indicarne l' ubicazione.

Una lettera del primo Luglio dell' anno 1479 dei maestri delle entrate diretta al Duca e alla duchessa madre si riferisce ancora a una

---

a) otturandosi.

b) che tu dia.

c) sarizzo, pietra da taglio di natura granitica molto usata nelle costruzioni lombarde.

1) Arch. di Stato. Missive, N°. 138, c. 122, v°.

questione d'acqua con approvazione all' operato del Solari e de' suoi colleghi[1]).

L'anno dopo l'artista doveva recarsi ad Alessandria, per certi lavori alla porta e alla torre della cittadella, come si rileva da questa lettera:

«Magnifice maior honorande, ebbi una lettera ducale signata de vostra magnificentia *[in]* data die XXV Jannuari, como magistro Boniforto henzignero saria qua infra 6 del 8 dì et chel facia quanto bisogna ala porta da Marengo et così ala torre la qualle è apreso de la dita porta che *[è]* in el secorso *[porta di soccorso]* de la Citadella mia guardia; prego quella se digne di mandare el dito magistro Boniforte, dito e fato, per che ho fato levare li cupi[a]) de su el teto et vegnando[b]) piovere no sta bene descoperto et anche menazano[c]) più rovina così che no gli provedo al presente; non altro, me ricomando a vostra magnificentia; datum Alexandrie in Citadella die V Februarij 1480.

Vester in omnibus Achilles
de Stampis capitaneus etc.

[A tergo:] Majori plurimum mihi onorando Bertolameo de ducali secretario Mediolani.»[2])

Il nome di Guiniforte appare alcune altre volte qua e là nelle opere degli scrittori lombardi e finalmente in pochi documenti senza data. Il Caffi, come notammo, già si era occupato brevemente della biografia dell' artista ma in modo superficiale perchè di più non permettevan forse le scarse cognizioni e i pochi documenti rinvenuti. Egli riportò la Patente ducale in data 12 gennaio 1481 in favore di Pietro Antonio e poichè è d'importanza considerevole per tutti i Solari ci convien ricordarla di nuovo anche perchè lo scritto del Calvi non è facilmente reperibile. La riportiamo, senza le inesattezze del Calvi: essa è riprova della morte di Guiniforte nel 1481 e della fama che egli aveva goduto:

«Joannes Galeazmaria Sfortia Vicecomes Dux Mediolani etc. Toti Solarium familie ingenium quasi hereditarium et per manus maiorum traditum in architectura fuisse ex eo plane constat quod in ea multi hodie quoque sunt architecti quorum non patres solum, verum etiam et avi et abavi et per multos gradus majores architecturam exercuerunt. Horum in numero extat Petrusantonius filius quondam Guiniforte nuper defuncti viri quidem et ingenio et arte mirabili, sine quo nulla fere hedifitia, nec privata nec publica componebantur, erigebanturve; fuit in eo viro tantum architecture studium, tanta voluptas, tantum desiderium, ut non modo ipse totis sensibus illam coluerit, verum et in ea filios erudierit, et ipsius studiosos ingenti amore sit prose-

a) le tegole.
b) venendo.
c) minacciano.

1) Loco citato: ioi altra relazione di Giovanni e Guiniforte Solari del 9 Novembre 1479.
2) Ibid.

cutus. Cui rei testimonio est quod filiam Joanniantonio Amadeo Architecto et scultori excelenti et qui cum priscis illis facille conferri possit, matrimonio coniumxit et reliquit filium Petrumantonium, quem supranominavimus, patre, ut nobis affirmatum est, non inferiorem, quem olim illustrissimus felicis memorie pater noster honorandissimus patri ipsi ad fabricam celeberimi Templi maioris huius inclite urbis nostre deputato adiunxit, et nos deinde adiunctionem ipsam confirmavimus. Preerat is Guinifortus hedifitiis nostris omnibus electione. Illustrissimorum progenitorum nostrorum et nostra confirmatione preerat fabrice Hospitalis Mediolanensis, preerat fabrice templi maioris ut prediximus, cujus cura sibi a patre et avo in hereditate relicta est, que preclarissima opera, quantum viri illius ingenium faciant, juditio ea admirantium relinquimus, eo autem ex humanis sublato cui potius provintias illas committamus quam filio generoque non videmus quorum alterum patrem referre, alterum nulli eius artis cedere. Constans fama est, merito igitur dictum Petrumantonium in fabrica hospitalis et in edifitiis ac negotiis nostris Patri, Joannemantonium vero Amadeum in fabrica templi majoris socero, remanente ad locum suum dicto Petroantonio sufficimus et in eius locum ponimus et deputamus. Cum iisdem auctoritate sallariis, honoribus, oneribus, prerogativis, comoditatibus et emolumentis singula singulis congrue referendo que dictus quondam Guinifortus pater socerque percipere et habere solitus erat. Mandantes magistris utriusque camere, thesaurario generali ac comissario generali super laboreriis nostris, nec non deputatis ad loca, et fabricas predictas ac ceteris, omnibus ad quod spectet, ut predictos Petrumantonium et Joannemantonium singula singulis congrue referendo in possessionem dictorum officiorum ponant, tutant ed defendant ac eis de sallarijs preheminentiis et comoditatibus praedictis respondeant et fatiant debitis temporibus responderi, et has nostras concessionis literas servent ad unguem et faciant inviolabiliter observari.

Datum Mediolani die XII Januarij 1481.

B. C.»[1])

Non hanno data alcuni altri documenti relativi a Guiniforte. Fra questi la supplica di suo pugno che qui riporto e che è certamente posteriore al 1476, essendovi detto che Galeazzo Maria Sforza era già morto.

«Illustrissimi et Excellentissimi principes. Essendo experimentato già parecchi anni fa el vostro fidelissimo servitore Magistro Boniforte da Solaro, per la bona et recolenda memoria de lo Illustrissimo quondam signore Vostro consorte et patre, che nel mestiero de li ingeniari vale molto, nelo ingeniare deli hedifici *[che]* se fanno non tanto in questa vostra inclita citate de Milano, ma universalmente in tuti quelli *[che]* se fanno ne l'altre citate, castelli, et terre ala dictione de V. Illustrissima Signoria suppositi, lo prefacto Illustrissimo Signore lo e lesse nel numero de li suoi ingeniari, come appare per lettere sue patente.

[1]) Archivio di Stato. Lettere Patenti, N. 56, c. 16 r. e v.

Pertanto el dicto maestro Boniforte fa ricordo ala vostra prefata Illustrissima Signoria si degna fargli reformare de novo le lettere patente per dicto officio. Offerendose a fare il debito suo come è solito; et fare per modo che la prelibata Vostra Signoria serà compitamente satisfacto per quanto richiederà al suo officio, et ulterius in dare ricordo di fare quelli hedificij, et reparatione necessarie al vostro stato al quale è affectionato.

[A tergo:] Supplicatio Magistri Guiniforti de Solario.»[1])

Altre suppliche, senza data, di Guiniforte al Duca sono di minore interesse. In una ricorda i suoi lavori per «fornire el ponte de preda sopra il Tanaro» ad Alessandria e sollecita il mantenimento dei patti promessi; in altra ritorna sull' argomento reclamando gli introiti daziari pel passaggio del ponte.

Si sa anche che Cicco Simonetta fece ricostrurre il suo palazzo nelle vicinanze di Brera «a laude de maestro Boniforto da Solaro inzignero e scriveva a messer Antonio de' Medici in Fiorenza che facesse «pagare otto colonne de serizzo fatte fare ivi per ciò da Cico»[2]): ma la casa fu riformata del tutto nel secolo XVII.

L' Albuzio attribuì anche a Guiniforte la chiesa di Santa Maria della Rosa, della quale sarebber posti i fondamenti il 25 giugno 1480, costrutta di stile gotico, alterata due secoli dopo e atterrata nel 1840 per l'ampliamento della biblioteca ambrosiana e la fabbrica della chiesa della Pace: ma le nostre ricerche non hanno confermato con documenti quella notizia. Un foglio senza data del XV secolo, fra le carte relative ai Solari nell' archivio di Stato milanese, ci assicura anche che il nostro architetto aveva lavorato nell' Abazia di S. Giuliano a Como e v'aveva finito un chiostro, eseguite diverse riparazioni e aggiustato il campanile della chiesa, guasto da un fulmine.

Guiniforte Solari morì, di soli 52 anni, il 7 gennaio 1481, nella parrocchia di S. Martino in Compedo «ex pleuresi, judicio magistri Baptistae de Bernadigio»[3]) e lasciò la moglie Giovannina da Cisate o dei Cisati vivente ancora nel 1493 e varii figli, Giovambattista, Pierpaolo, Lucrezia maritata a un Cermenato (o Carminati?) da cui ebbe un figlio che fu chiamato Guiniforte, Giovanni Stefano che nel 1509 e 1520 abitava in via del Lentasio, Girolamo, Pierantonio, e una figlia che sposò il celebre Amadeo[4]).

*

Dall' esame delle sue opere Guiniforte Solari si rivela un artista di valore benchè ostinamente attaccato alla tradizione lombarda: a

[1]) Arch. cit. Autografi — Solari; e Caffi, loc. cit.

[2]) Tutte in Autografi — Solari.

[3]) Archivio di Stato. Necrologio. V. «Archivio Sto. Lombardo». A. XVIII, pag. 241 e segg. E. Motta «Morti in Milano dal 1452 al 1552».

[4]) Caffi, opera citata.

chi giudichi l'evoluzione dell' arte con criteri unilaterali e tenuto conto dell' epoca, in rapporto alle altre regioni egli può sembrare non solamente un ritardatario ma un reazionario. Ma oggi la critica serena si guarda bene dal seguire l' andazzo che era un po' di moda qualche tempo addietro e per cui qualunque regione, anzi qualunque artista che non seguisse, in pieno quattrocento, le tendenze toscane verso il classicismo, era considerato come un ritardatario e poco meno che un traditore dell' arte. Ciò varrebbe quanto rinnegare i meriti artistici di regioni come il Veneto, l'Emilia, la Lombardia (e potremmo dire tutta la vallata del Po), perchè in quelle lo stile archiacuto trovò una persistenza tenace, fin verso all' ultimo ventennio del quattrocento e perchè l'arte nuova irradiata da Firenze vi attechì tardissimo in tutte le sue manifestazioni. Chi fa tali lamentele dimentica facilmente che una delle più grandi attrattive dell' arte italiana è la varietà delle manifestazioni e che questo prodotto nobilissimo dell' ingegno che è l'arte non può nascere e svilupparsi indipendentamente dagli altri prodotti. L'ambiente, le tradizioni, il clima, il carattere della popolazioni, tanto diverse nell' Italia stessa anche se a pochissimi chilometri di distanza fra loro, influivano allora più che oggi (in cui la moda e altre ragioni d'indole meno pura contribuiscono a livellare anche l'arte di regioni lontane) a conservare le vecchie tendenze. Tuttociò varrà a spiegare lo stile del Solari il quale, trovatosi a continuare una delle più grandi fabbriche d'Italia iniziata da un toscano con criteri moderni, la finì in stile ogivale.

È noto che il Filarete aveva ideato e incominciato la fabbrica dell' Ospedale Maggiore di Milano con un tipo classico, diremo meglio, fiorentino: ce ne assicurano e i suoi disegni (Fig. 5) e la parte in opera.

Sulla fabbrica dell' Ospedale non si è scritto sempre fin qui secondo i giusti criterii consigliati dall' esame attento del monumento e dei documenti. Se non erro dall' uno e dagli altri appare semplicemente questo: la parte antica, del XV secolo, è quella verso S. Nazaro e verso la strada a destra di chi guarda la fronte dell' edificio.

L'altra parte (la centrale della lunga facciata) più ricca e nella quale campeggia il portale d'ingresso fu eseguita dal Richini nel XVII secolo dopo il lascito generoso di Pietro Carcano, compreso il grandissimo e fastoso cortile d'onore. Al Richini, spinto da preoccupazioni archeologiche, spettano quindi le stesse finestre a sesto acuto della parte centrale della fronte presso l'ingresso: ce ne assicura lo stile gonfio ed esuberante delle terre cotte della fascia delle finestre e i busti nei tondi al di sopra delle colonnette delle bifore, movimentati e tondeggianti come quelli di tre lati del grande cortile. Caratteristiche del Ricchini sono specialmente le mensole accoppiate a festoncini ornati di nastri che reggono i davanzali

a scanellature e il fregio gonfio a cherubini e colombe col ramo d'ulivo nel becco, ricorrente al di sopra degli archi chiusi, sotto i quali si impostano le finestre. Il Filarete innalzò soltanto il primo piano nel lato verso S. Nazaro e verso la fronte a destra all' estremità di chi entra: è ad archi tondi sorretti da colonne dai rigogliosi capitelli a fogliami: archi destinati in origine a rimanere aperti. Quando egli abbandonò la direzione dei lavori, null' altro era fatto che questa parte e il corrispondente corpo quadriforme che si estende verso il Naviglio: questi archi erano aperti, come si può vedere da un quadro nella sala del Consiglio dell' Ospedale raffigurante il duca Francesco Sforza e la moglie in ginocchio dinnanzi al Papa concedente la bolla di fondazione e nello sfondo l'edificio quale si presentava nella fine del quattrocento (Fig. 6). Il quadro è del XVII secolo, ma è evidentemente una copia di uno più antico del XV, andato perduto. L'Ospedale vi è rappresentato appunto nella parte che ci interessa e che allora era la sola esistente. Una fila di finestrelle ad arco scemo incorniciate entro un comparto quadrangolare vi si stende un po' sopra terra nello stilobate o basamento; al di sopra corre una loggia aperta (chiusa in seguito, come osservammo) e una gradinata dà accesso alla loggia: sopra gli archi corre una fila di finestre bifore a sesto acuto e un corpo centrale con una bifora e un grande frontone triangolare in cui campeggia una finestrella circolare orna l'edificio, tutto l'edificio è limitato alle estremità della fronte da due alti pilastri o lesene che arrivano fino al tetto. Il quadro riproduce dunque quella parte d'edificio dopo i lavori del Solari e l'originale ne era probabilmente stato eseguito a ricordo dei lavori stessi, finiti nel 1470 circa.

I documenti confermano la nostra opinione tendente a negare che il Filarete venendo a Milano a lavorare per l'Ospedale abbia rinunciato alle sue dottrine pel classicismo apprese alla scuola di Brunellesco e si sia adattato alla tradizione lombarda: le parti in cui predomina lo stile archiacuto dell' edificio che stiamo esaminando (Fig. 7 e 8) spettano del tutto a Guiniforte Solari e a diversi tagliapietre lombardi. In tal modo la storia dell' edificio si presenta piana, naturale. Il Filarete rimase in qualità di architetto della fabbrica dal principio fino al 1465. In questo periodo i libri mastri dell' Ospedale ricordano che nel 1461 si lavorava già a rivestire di marmi la fronte col portico verso il Cascinotto, cioè il lato dell' attuale facciata verso S. Nazaro e che un Giovanni Cairati somministrava le colonne per il portico avanti all' accesso e che nell' anno stesso un Cressolo da Castello dava 28 braccia di pietra d'Angera lavorate per la stessa fronte, mentre il Filarete consegnava gli ornamenti di tre finestre e di tre porte, sette vôlti ed altro (28 Aprile) e si incominciavan le crociere o infermerie i cui lavori venivan dati in incanto.



Fig. 6. Veduta dell' Ospedale Maggiore di Milano in un quadro antico.

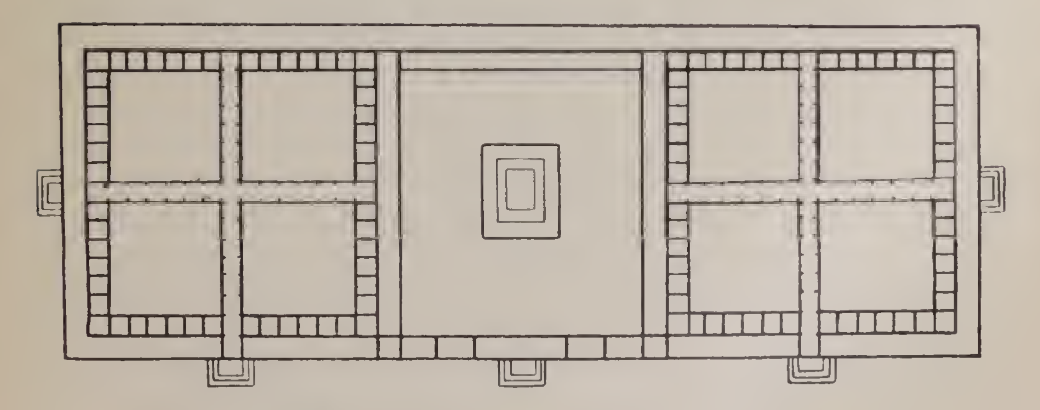


Fig. 5. Pianta dell' Ospedale Maggiore di Milano ideata dal Filarete.

Il 7 Gennaio del 1462 Guiniforte Solari appare già presente all' opera: da questo momento i lavori, anche di decorazione, si susseguono con rapidità e i mastri continuano a registrare pagamenti al Filarete per le colonne di sarizzo, per le finestrelle, per la cornice e a Pietro Ambrogio de Monti detto il Frà per otto colonne con basi e capitelli a 22 fiorini per ciascuna, a Giacomo Guimolti e Guglielmo del Conte pure per le colonne, a Pietro Lonato nel 1463 per la costruzione delle finestre e finestrelle in conformità al disegno del Filarete[1].

E' presupponibile che finchè rimase l'artista fiorentino alla direzione dell' opera, nessuno opponesse difficoltà sullo stile dell' edificio: le finestrelle nella base o zoccolo e gli archi soprastanti dovevan esser completamente finiti ed ornati nel 1465, quando subentrò il Solari: e le finestre da lavorarsi dal Lonato o non furon messe in opera (il registro non dice che egli le eseguisse) o non eran quelle al di sopra degli archi della fronte. Che il lavoro, al momento dell' abbandono da parte del Filarete della direzione, fosse molto in ritardo ce ne dànno prova gli stessi registri e le deliberazioni dell' Ospedale che assicurano che a pena nel 1472 il Solari dirigeva lavori nella parte verso il Naviglio e che nel 1477 si faceva assegnamento sul credito pubblico per continuare la fabbrica verso la chiesa di S. Nazaro e verso il Naviglio. Accenni preziosi sull' andamento dei lavori trovammo nei documenti dell' Archivio dell' Ospedale sfuggiti a quanti ne scrissero fino ad ora. Il 13 Maggio 1469 si fece un contratto con Guglielmo del Conte lapicida che si obbligò a eseguire 18 colonne grosse come le altre del portico con le relative basi e le colonnette del chiostro o cortile: Pietro Ambrogio dei Monti si obbligò a consegnare colonnellas con basi e capitelli e ben 100 altre di marmo bastardo; e il 26 Settembre Ambrogio, Pietro e Francesco da Lonate si obbligavano a consegnare «cornisias celorum» intagliate «modo florentino» ben eseguite cum «cornisia nuncupata» «a la moderna» secondo la «forma», (lo stampo) loro consegnato, oltre balconi della crociera, cornici di porte e di finestre e altro. Evidentemente la stessa parte iniziata dal Filarete alla fiorentina non era ancor finita e il Solari volle ultimarla naturalmente secondo il disegno messo in opera per non fare spezzature: dalla cornice sugli archi fino al tetto invece il Solari seguì lo stile lombardo archiacuto. Che lo stile classico, fiorentino, fosse allora un' eccezione per non dire un caso unico che non piacque, in Milano, lo prova la dicitura del documento riportato che rivela la necessità di precisare quello stile lasciando capire che tutti gli

[1] Pietro Canetta «Cronologia dell' Ospedale Maggiore di Milano», Milano, Cogliati, 1884.

altri lavori, pei quali non v'è cenno dello stile, eran fatti al modo lombardo senza che vi fosse bisogno di dirlo, tanto la cosa pareva naturale[1]. La parte superiore, al di sopra della cornice o fascia, nella quale campeggiano le finestre archiacute, fu dunque costrutta dal Solari: a riprova che questo ordine superiore non vuole aspirare ad accordarsi col sottostante sta il fatto della nessuna corrispondenza delle finestre stesse con gli archi. La stessa costruzione materiale è diversa. Il primo



Fig. 7. Ospedale Maggiore di Milano.

piano è a mattoni a vista diligentemente posti, in modo che il cemento che li congiunge non si vede, al contrario del secondo piano che rivela meno diligenza costruttiva. Le finestre, elegantissime, acute e binate, son divise da una colonnetta in marmo, talvolta (verso il Naviglio) provveduta del tradizionale anello a metà del fusto: anche le luci delle bifore sono a sesto acuto; nel timpano, immediatamente al di sopra della colonnetta, è collocata una patera o tondo da cui sporge (come in molte fabbriche di Milano e di Cremona) un busto; le finestre son poi racchiuse, all' uso

[1]) Archivio dell' Ospedale Maggiore di Milano. Mastro: alle date.

lombardo, in una riquadratura o cornice, ornata, nei pennacchi, da una piccola medaglia a figure. La larga cornice del vôlto acuto delle finestre è quanto di più ricco e fantastico abbia saputo creare l'allegra fantasia dei decoratori lombardi in quel periodo di transizione: le corde torte le foglie, le perle, i tralci di vite carichi di pampini e di grappoli entro cui si aggrovigliano bellissimi putti, con un motivo tolto a noti esemplari di Milano e di Pavia, formano una decorazione lussureggiante e geniale. La sagoma delle finestre è diversa da quella usata dal Ricchini: il sesto acuto è più dolce, più spontaneo; i putti che scherzano fra il fogliame son più gentili, più leggeri, meno avvicinati fra loro con più fine senso d'arte che i loro compagni, del XVII secolo. Anche la poderosa cornice del tetto che ricorre verso il fianco rivolto a S. Nazaro, verso il Naviglio e sulle testate della crociera, come può vedersi dai due cortiletti interni, è ottenuta quasi per intero col semplice mattone variamente modificato e disposto a fasce, listelli, modilioni e mattoni a spina di pesce, come in tante altre fabbriche prettamente lombarde in tutte le città della vallata del Po, e rivela, senza nessun dubbio, l'intervento personale del Solari. I contrafforti sporgenti nel cortiletto detto dei Preti sopportavano in antico le travature del tetto prima che le sale delle crociere fossero state dimezzate in altezza per raddoppiare le sale degli ammalati. Al Solari deve darsi il merito, come osservò acutamente



Fig. 8. Finestra del piano superiore dell' Ospedale Maggiore.

il Meyer, d'aver introdotti o almeno sviluppati certi motivi decorativi, come il putto arrampicantesi fra i fogliami, che trionferanno poi nei chiostri della Certosa di Pavia e altrove.

La facciata della chiesa nella Certosa di Pavia, quale si vede nel modello del tempio che Gian Galeazzo Visconti presenta alla Vergine, nell' affresco del Bergognone sull' abside che chiude il braccio a nord della navata trasversale (Fig. 9), rappresenta certamente l'idea di Guiniforte Solari che,



Fig. 9. Modello della Certosa di Pavia, di Guiniforte Solari, presentato da Gian Galeazzo Visconti, in un affresco del Bergognone nella Certosa.

essendo stato incaricato di riprendere la costruzione della chiesa, dovette trasformarne l'organismo originario. La fronte, quale si presenta in quel modello, appare intimamente collegata con le linee dei fianchi: infatti le

loggette ricorrenti lungo i muri delle navate minori e di quella di mezzo risvoltano orizzontalmente anche sulla fronte e fra queste due loggette è posta la finestra circolare destinata a dar luce alla navata grande; la linea superiore della fronte, anche nelle tratte corrispondenti alle capelle, s'inclina in pendenza seguendo i tetti che si appoggiano al muro frontale, tanto che, come osserva il Beltrami, tutta questa parte della facciata risponde perfettamente all' organismo lombardo del corpo della chiesa. In basso, il basamento dei fianchi risvolta sulla fronte, dando luogo però a maggior ricchezza decorativa. La porta è a pieno sesto con un sopralzato ornamentale di tipo arcaico; a tutto tondo e bifore ornate di una colonnetta a candelabro son pure le lunghe finestre corrispondenti alle navate minori; le cappelle aderenti alla fronte sono invece illuminate da due finestrelle tonde od ovali che non si accordano bene col rimanente. Ma tale concetto non offriva campo sufficente al desiderio di decorare riccamente la facciata, che animava la schiera di artisti addetti ai lavori, fra i quali i Mantegazza e l'Amadeo: così che, dopo il 1470, il progetto del Solari fu abbandonato per seguire quello che ora si vede in opera e ne derivò il più ricco e meraviglioso monumento della Lombardia e forse d'Italia.

Al Solari deve appartenere invece l'architettura dell' interno del tempio (Fig. 10) in cui, come notò già il Beltrami, l'organismo della disposizione planimetrica nella parte che corrisponde alle navate trasversali ed al coro, non si lega intimamente con l'organismo della parte anteriore delle cappelle e delle navate; è notevole che i due piloni ai punti d'incontro delle navate minori con la trasversale non hanno il loro corrispondente nella parete opposta di questa navata trasversale e per di più rimangono interrotti, senza alcun officio organico, all' altezza dei capitelli dei piloni maggiori, reggenti la cupola (Fig. 11): il che attesta una variante introdotta nell' organismo del concetto primitivo in corrispondenza della navata trasversale, variante che consiste nella caratteristica disposizione di piccole absidi raggruppate intorno alle testate. Ciò che rappresenta come un ritorno alla tradizione lombarda, al pari dei massicci contrafforti angolari, due dei quali contengono le scale a chiocciola fatte dal Solari nel 1464.

È meno facile invece precisare la parte che Guiniforte può avere avuto nelle decorazioni della Certosa e la crediamo poca o nulla, sia perchè gli accenni dei documenti sembran provare che egli curò l'acquisto dei materiali ma li diede a lavorare ai maestri «ab intaliis», sia perchè egli era propriamente architetto e sovraintendeva ai lavori e ai contratti con gli operari. Anche le carte relative alle fabbrica dell' Ospedale assicurano che ad altri spettava il lavoro della modellatura delle terre cotte e delle pietre da taglio.

Come notammo, l'Albuzio attribuisce a Guiniforte Solari la chiesa di Santa Maria delle Grazie, alla quale più tardi fu aggiunta la imponente abside monumentale da Bramante e dai continuatori suoi.



Fig. 10. Interno della Certosa di Pavia.

La chiesa, a tre navate, mostra evidentemente di appartenere al periodo lombardo di transizione dallo stile gotico a quello della Rinascenza (Fig. 12). La facciata, di aspetto monastico, a due grandi spioventi, tutta in mattoni, nasconde la struttura interna e non segue quindi l'organismo della

chiesa, così che alcuni dei tondi della parte superiore, fra le lesene, che dividono verticalmente la fronte, sono finti: in basso quattro grandi finestre a sesto acuto a ornatissime strombature, campeggianti entro il



Fig. 11. Il tiburio della Certosa di Pavia.

caratteristico riquadro bianco, illuminano l'interno. La porta attuale della fine del quattrocento appartiene al periodo bramantesco e verosimilmente allo stesso Bramante: un coronamento ad archetti intrecciati di laterizio corre sotto il tetto e continua nei fianchi della chiesa sotto la parte bassa

dell' edificio: invece il coronamento sotto il tetto della navata maggiore, nei fianchi, consta di una fila di mensoline molto piccole e lontane fra loro, a mo' di gocce, che ritroveremo in altri edifici analoghi. Nei fianchi, ad ognuna delle cappelle, divise da contrafforti, corrispondono due finestre lunghe a cornice a gole e pianetti, ogivali, cui sovrasta un' altra finestra, ma circolare, con abbondante cornice a sguscio, fra cui si nota il tradizionale cordone a spirale. La cornice di questi tondi tocca e in parte invade quella delle due ogive sottostanti. La costruzione, all' interno,



Fig. 12. Milano, S. Maria delle Grazie.

presenta un partito molto curioso ed è effetto non di modificazioni alla struttura originale dell' edificio ma di una costruzione tutta di getto e che trova altri esempi. Le prime forme del Rinascimento qui si associano alle tenaci tradizioni locali. Infatti le imposte o fasce che sorreggono le vôlte acute s'impostano, per mezzo di un pilastro interrotto, sui capitelli delle colonne, invece di continuare razionalmente sui piloni; in tal modo le colonne sorreggono malamente il peso delle vôlte e il principio statico è risoluto evidentemente con una mezza misura che non può essere lodata. Le forme delle colonne, dei capitelli, le serraglie delle vôlte di crociera, le forme figurate innestatevi mostrano lo stento con cui l'artista si aggirava, preoccupato di

fare del nuovo senza conoscerne bene i precetti, vincolato ancora al passato. Tutto l'interno della chiesa fu decorato allora, con un concetto dipendente dall' ossatura dell' edificio, dal Butinone e forse anche dallo Zenale, l'opera dei quali si può vedere sulle pareti dei chiostri vicini a colonne ed archi tondi.

La somiglianza con la costruzione interna di questa chiesa ci conduce ad ascrivere a Guiniforte Solari anche quella di S. Pietro in Gessate, pure a Milano. La più antica memoria di una chiesa in questo luogo risale al 1256: dipendeva da una delle principali case dell'ordine degli Umiliati benchè avesse, come l'attuale, il nome de' Santi Pietro e Paolo da Glassiate, forse dal fondatore che portava il nome di quella terra nel milanese. Vi si insediarono i Benedettini nel 1436 per decreto di papa Eugenio IV, presto favoriti da privilegi pontifici[1]). Una bolla di Nicolò V del 15 febbraio 1447 deve aver consigliato la rifabbricazione della chiesa e del convento; fra il 1456 e il 1458 si lavorava intorno alla fabbrica del chiostro e fra il 1458 e il 1461 a spese dei fratelli Portinari si ricostruivano la cappella maggiore, il coro con gli stalli, la sagrestia e il capitolo. Nel 1475 però restavano ancora alcune cappelle da innalzare. La fabbrica della chiesa nel suo insieme va posta dunque preferibilmente intorno al 1460. Verso il 1506 si finivano il dormitorio, il refettorio e altri locali che mostrano tuttora alcune parti originali di molto interesse ma al di fuori dei limiti del nostro studio. Il Puccinelli, nel suo «Chronicon insigni Abbatiae S.S. Petri et et Pauli de Glaxiate Mediolani» (1653), nota che nello stesso anno 1506 si lavorava «pro fabricandis choro et majori sacello legatarum perchè probabilmente il coro costrutto dai Portinari non serviva più. Anche qui l'interno, a tre navate, con sette archi per lato, cui corrispondono verso l'esterno delle minori sette cappelle, mostra, come a S. Maria delle Grazie, le vôlte a sesto acuto che s'impostano sui pilastri spezzati e poggianti sui capitelli delle colonne: i capitelli che arieggiano il composito romano, le chiavi di vôlta a figure, le crociere, i profili ricordano ancora le Grazie (Fig. 13, 14 e 15). Ma v'è di nuovo il sistema costruttivo adottato pei fianchi, in cui le cappelle poligonali ricevon luce non dal fondo ma dai lati, ognuna da due finestre a sesto acuto incorniciate disposte obliquamente e un tetto unico unisce e copre tutte le strombature delle finestre, così che la luce che entra nella chiesa è molto limitata: ciò non accadrebbe se le cappelle fossero indipendenti all' esterno fra loro e la luce non fosse inceppata dal tetto sporgente sugli strombi delle finestre (Fig. 16, 17). Forti pilastri a sezione poligonale rafforzano agli angoli le cappelle: ma l'andamento spezzato, poligonale delle cappelle termina, verso il lato che guarda

[1]) Latuada «Descrizione di Milano», Tomo I.

la strada, in un unico basamento rettilineo che corre lungo tutta la chiesa (Fig. 19). Invece nel fianco che guarda all' interno verso l'antico monastero le cappelle poligonali sono isolate e le loro pareti arrivano, senz' altro rivestimento, fino in terra: ciò perchè il fatto di essere questo lato volto all' interno del monastero non esigeva ripari come l'altro. Tale sistema costruttivo tendente a sviluppare poco le cappelle e ad illu-

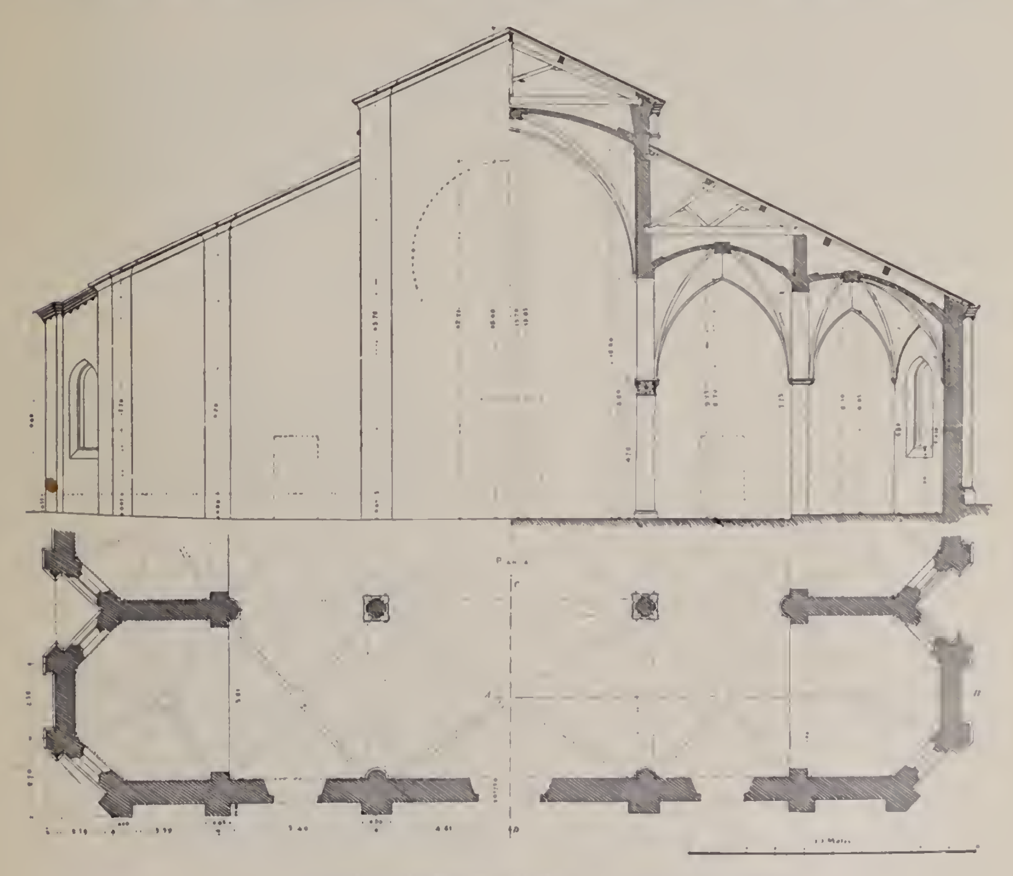


Fig. 13. Milano, alzato e pianta di S. Pietro in Gessate.

minarle dai fianchi anzi che in fondo (perchè il lato del fondo è ristretto) deve derivare soprattutto dal fatto di non aver potuto sviluppare ampiamente la fabbrica, causa la ristrettezza dell' area disponibile e l'invadenza delle vie circostanti in un quartiere anche allora molto popolare. Al contrario la chiesa di S. Maria delle Grazie sorgeva, nel XV secolo, fuor dell' abitato e nessuna preoccupazione di spazio poteva trattenere l'architetto, anche se non si voglian tenere in giusto conto le diverse tendenze, il mutato gusto dello stesso costruttore e le diverse tradizioni monastiche. La

fronte della chiesa (Fig. 20) fu guasta nel secolo XVII e completamente rivestita di cartocci barocchi e d'intonaco; dopo recenti assaggi fatti sotto l'intonaco si ritrovarono le antiche finestre a sesto acuto incorniciate e tracce di quelle circolari che lascian credere che la distribuzione generale fosse simile a quella di S. Maria delle Grazie: il che contribuisce una volta di più a ritenere che anche della chiesa di S. Pietro in Gessate — eccettuata la parte absidale costrutta, come vedemmo, nel 1506 — debba esser stato

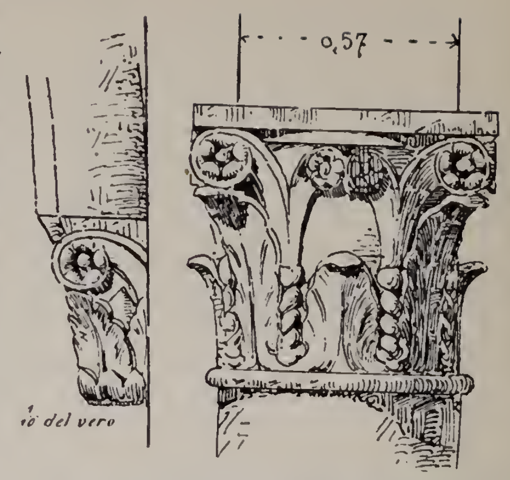


Fig. 14. S. Pietro in Gessate, capitello delle colonne e peduccio dei costoloni.

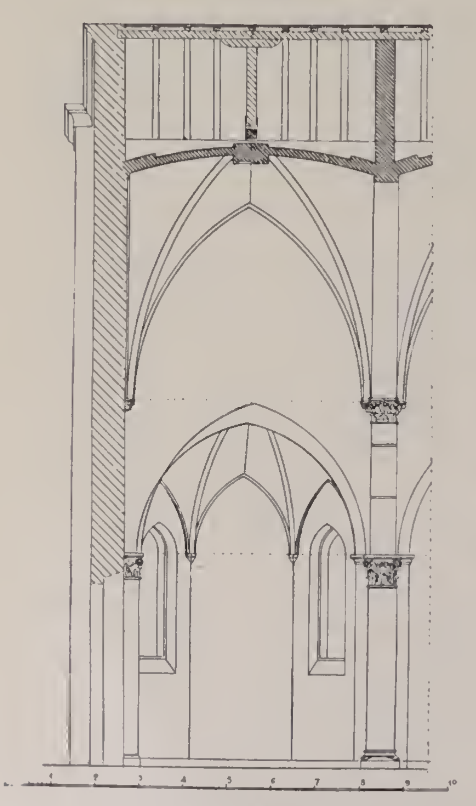


Fig. 15. Alzato della chiesa di S. Pietro in Gessate.

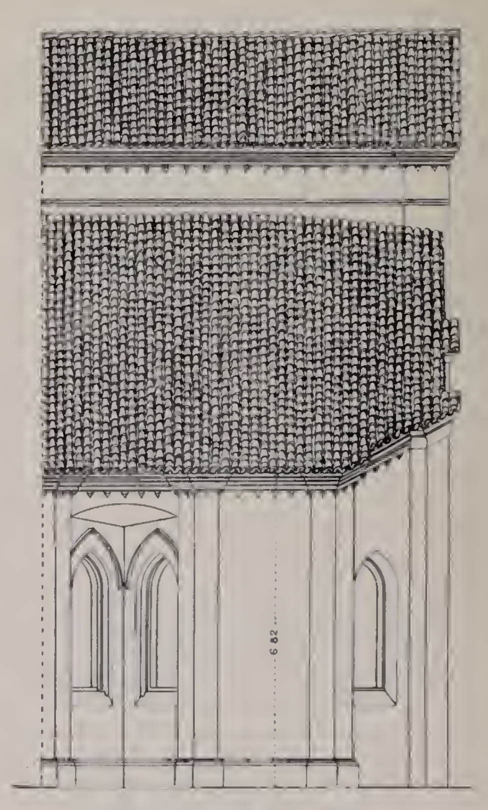


Fig. 16. Fianco di S. Pietro in Gessate.

architetto Guiniforte Solari, e non Pietro, come volle il Mongeri, che diede a questo artista troppe fabbriche, senza discernimento.

Degno d'attenzione è anche il coronamento (Fig. 18) a mensoline distanti fra loro e formanti una decorazione semplicissima ma non priva d'eleganza, identiche a quelle della navata grande delle Grazie. La grande cappella del braccio trasversale della chiesa di S. Pietro in Gessate ha lo stesso

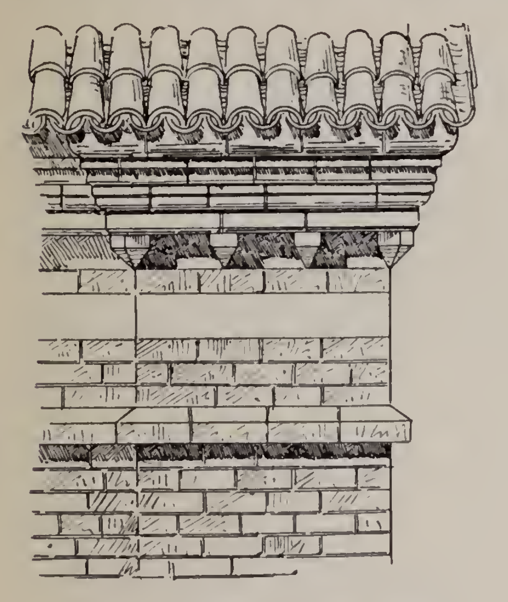


Fig. 18. S. Pietro in Gessate, cornice del coronamento.

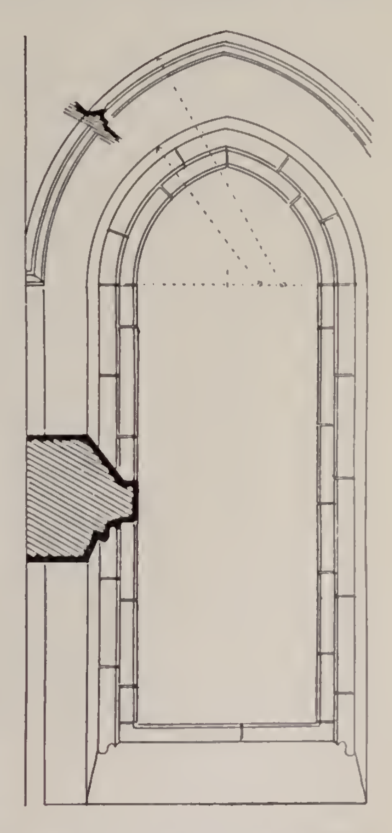


Fig. 17. Finestra di una cappella di S. Pietro in Gessate.

coronamento e, senza troppo sporgere al di fuori, rivela nella costruzione poligonale, nei contrafforti sporgenti agli angoli, nelle belle finestre a sesto acuto inquadrate da un fondo di intonaco bianco, nella bella costruzione a mattoni diligentemente disposti, i precetti della scuola lombarda di questo periodo. L'abside attuale, rifatta verosimilmente sul motivo della precedente, è quadrangolare come era l'oratorio della Passione, opera certa di Guiniforte, come ce ne assicurano i documenti che abbiamo esaminato e di cui si è fatto cenno prima: anche l'abside ha lo stesso coronamento a mensoline fin dove arriva il presbitero, che fu sconsigliatamente alzato nel 1571 dall' abate Orio. All' estremità dell' abside, nel centro della parete terminale, campeggia l'antico stemma dei Portinari in marmo bianco. La base del campanile — con fascie di archetti acuti e lunghi come piom-

batoi di un castello e certe finestrelle strettissime e oblunghe a mo' di feritoie — è antica: la parte che sovrasta fu rifatta nel 1640 e andò perduto in tal modo il coronamento a cono cestile fiancheggiato da quattro piccoli coni. Anche le finestre della sagrestia a sesto tondo, oblunghe, furon chiuse e guaste. In complesso rimane però ancor tanto per giudicare che questa chiesa, nella movimentata costruzione, nella diligenza della disposizione dei mattoni a vista, nella originalità della stessa profilatura della cornice a due gole, una dritta, l'altra rovescia sovrastante al giro di mensolette, acute come denti, rivela un artista sapiente e pratico benchè agitantesi fra due diverse tendenze artistiche: del che non è a farsi colpa a lui che visse in un periodo di transizione. Non rimane che angurarci che, come si è trovato modo di intraprendere serii restauri all' interno, nella cappella Griffi, dipinta da Butinone e dallo Zenale, si riesca a eseguire il ripristino delle parti manomesse nella fabbrica e specialmente nella facciata.



Fig. 19. Fianco di S. Pietro in Gessate.

Un' uguale distribuzione delle cappelle laterali si trova nella chiesa di S. Maria della Pace (Fig. 21), benchè di proporzioni più piccole che non le chiese su esaminate. Sembra che un Amedeo, cavaliere portoghese, assunto in seguito fra i beati, avesse costituito, nella seconda metà del secolo XV, una famiglia Francescana e che il nome della Pace fosse dato alla congregazione e quindi alla chiesa per alludere agli sforzi rivolti a pacificare allora i cittadini. Chiesa e convento, sussidiati dagli Sforza, furono così innalzati in quel luogo abbandonato e lontano dai rumori della città ed anche oggi eminentemente eccentrico e tranquillo. Recentissimi restauri e

generali lavori di ripristino architettonico e decorativo furono eseguiti alla chiesa per adibirla al nuovo uso. La data della costruzione primitiva si fa risalire al 1477. Anche prima dei restauri, che furon diligentissimi e diretti, con amore d'artista, dai fratelli sigg. Bagatti Valsecchi, la facciata mostrava un' unica cuspide con gli spioventi del tetto cui sovrastavano due delle tre torriciuole antiche: due contrafforti salgono fino al tetto alle estremità della fronte. Nel mezzo si apre una grande finestra circolare centinata e più in basso sono altre due grandi e lunghe finestre a sesto acuto ornate delle solite gole e pianetti, su fondo bianco; la porta fu rifatta in luogo della moderna. Al sommo della fronte campeggia il motto PAX, di quell' ordine, entro un raggiante che è emblema del luogo: il coronamento del tetto e delle cappelle laterali verso la strada è il solito, a mensoline piccole e acuminate, che trovammo nelle altre costruzioni esaminate. I fianchi sono rafforzati da pilastri o contrafforti che salgono fino al tetto. Le cappelle del fianco, a pianta a sega, poligonali e aperte ad arco acuto ai lati, sono uguali a quelle di S. Pietro in Gessate, con la stessa caratteristica

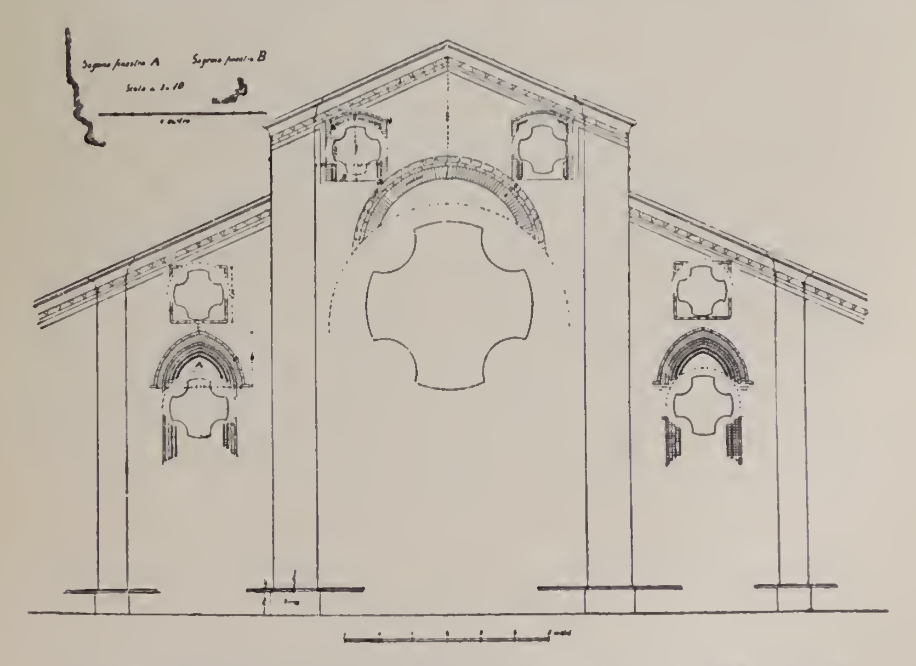


Fig. 20. Tracce rinvenute sotto l'intonaco della facciata di S. Pietro in Gessate.

corona de' soprarchi di rilievo. Nell' interno, adattato ai nuovi usi, le grandi arcate acute si impostano su mensoloni e le vaste capelle presentano i vôlti a costoloni e una ricca decorazione di carattere antico sussidiaria all' architettura: così dicasi dei bei locali annessi

Alcune altre chiese qua e là si potrebbero raggruppare con quelle fin qui descritte: ma ve ne son due sulle quali vogliamo richiamare l'attenzione perchè presentano notevoli affinità col partito architettonico adottato pei fianchi del S. Pietro in Gessate e di S. Maria della Pace. A Monza l'antica chiesa di S. Maria delle Grazie mostra nella fronte il solito tetto a spiovente ornato di cotti e due pilastri angolari di molto aggetto e le traccie delle finestre a sesto acuto in basso; ma la



Fig. 21. Milano, S. Maria della Pace: fianco.

fronte fu modificata dall' apposizione di un pronao a colonne; nei fianchi le cappelle antiche furon guaste, imbarroccate. Ma vi si vede la struttura movimentata poligonale a pilastri angolari e finestre di traverso illuminanti le cappelle come in S. Pietro in Gessate, e il tetto ricorrente, diritto, fino in fondo. A Piacenza un motivo uguale si vede nei fianchi nella chiesa di S. Sepolcro, la cui ricostruzione si fa risalire all' anno 1488, ma con ampliamenti del XVI secolo: le finestre oblunghe, a tutto sesto, e le profilature son prova ad ogni modo di una costruzione molto posteriore all' epoca in cui il Solari lavorara.

Il portico dei Figini — opera anch' essa del nostro artista — fu demolito, e già negli ultimi tempi aveva perduto il primitivo aspetto per rimaneggiamenti fatti in epoche diverse (Fig. 22). In uno dei quadri del Duomo di Milano che si espongono per le feste di S. Carlo, si vede una



Fig. 22. Piazza del Duomo e Portico dei Figini negli ultimi tempi.
Da un antico dipinto.

parte dell' antico palazzo ancora intatto: con una loggia ad archi a sesto acuto al pian terreno, ornati di tondi a mezze figure nei peducci e, al di sopra, due file di finestre a sesto acuto, bifore. Le decorazioni in cotto nelle ghiere degli archi rivelavan pure il periodo transizionale. I capitelli che rimangono — nel Museo Archeologico — hanno sagome e stemmi di pretto sapore dell' arte locale di transizione del XV secolo.

Capitolo III.

Pietro Solari.

Biografia: La chiesa del Carmine a Milano. — Il Duomo. — La Certosa. — Il Kreml di Mosca.

Esame delle opere: La chiesa del Carmine. — Il Kreml di Mosca. — L'Incoronata. — S. Maria Podone, S. Eustorgio, S. Bernardino alle Monache. — La Badia di Chiaravalle. — S. Cristoforo sul Naviglio. — L'Oratorio di Cascina Olona. — Il monumento de Capitani ad Alessandria.

L'importanza di questo artista, che occupava fin qui un posto molto modesto nella storia dell' evoluzione dell' architettura lombarda, s'è accresciuta notevolmente — se non erriamo — per effetto delle presenti ricerche; diverse fabbriche interessanti della Lombardia che si assegnavano genericamente ai Solari si debbon dare, secondo noi, a questo valente architetto.

Pietro Antonio, figlio di Guiniforte e di Giovannina da Cisate, s'iniziò all' arte della squadra e delle seste in quella grande scuola di costruzione che era allora il Duomo di Milano: nessun artista di valore ne rimase lontano. Si hanno notizie di lui fin dal 1446, il che sfuggì ai pochi che scrissero di lui fino ad ora o almeno quella data non fu raccolta come dato di partenza sicuro e prezioso, come vedremo, per la biografia dell' artista.

Il carmelitano Giuseppe Maria Fornari nella sua «Cronica del Carmine di Milano eretto in porta Comasca» edita in Milano nel 1685, interessante per noi perchè rifà la storia del sacro luogo sulla guida dei documenti del convento, oggi in gran parte perduti, dopo aver ricordato sulla fede della cronaca di Donato Bossi che l'8 Gennaio 1446 la chiesa cadde del tutto («a fundamentis corruit»), aggiunge con compiacenza e con abbondanza di particolari che la fabbrica risorse più bella di prima in forma non più di «chiesa ordinaria» ma di «magnifico Tempio»: per parrecchi anni i vecchi registri dal convento notavano le spese occorse alla ricostruzione e il Fornari ricorda come le somme salissero a grande altezza, perchè la chiesa nuova fu costrutta ad archi e arconi

e non dimentica nemmeno di ricordare le spese per mattoni, calcina, ferri, legni, sassi e «sarizzo» per gli archi ordinari. Particolare prezioso per noi è che l'opera fu diretta «dal capo mastro Pietro da Solario». La cappella maggiore con l'altare fu eretta nel 1449, nel 1454 furon fatte le «riparazioni del coro e del campanile», il che ci assicura che la chiesa non era poi caduta del tutto e per intero; nel 1455 fu cinto di un muro il chiostro, nel 1457 fu costrutta la cappella Simonetti, dedicata all' Annunziata. Nel 1476 vi si lavorava ancora e «si perfettionava con suoi arconi e voltoni la presentanea Chiesa. La chiesa è imperfetta e manca di un' arcone e perciò la facciata sua è finta e non massiccia» e aspettava compimento.

Da tutto ciò mi pare che risulti chiaro come la chiesa fu ricostrutta nelle vôlte e parzialmente nelle cappelle. Vedremo come l'esame attento dal monumento ci confermi in questa opinione consigliata dalle notizie storiche.

Nel 1476 Pietro (o Pietro Antonio, come vien chiamato qualche volta, secondo l'uso d'allora, portato facilmente ai due nomi di battesimo come ai sopranomi) entrava al servizio della fabbrica del Duomo come architetto. Il duca aveva scritto infatti, il 25 Settembre di quell' anno, ai deputati alla fabbrica: «Perchè spesse fiate ne accade adoperare neli nostri servitii magistro Boniforto inginero deputato ad li laboreri de quella venerabile fabbrica, havaremo ad caro, ed cossì vi confortamo, che omni volta accaderà essere operato in nostri servitii esso magistro Boniforto, come è dicto, poniate et deputate in suo luocho lì, ad la predicta fabrica, suo figliolo», e i deputati due giorni dopo rispondevano ossequenti alla volontà ducale: «sempre siamo prompti et apparechiati ad obedire quella et maxime essendo questa cossa honesta et ragionevole; per il che è concluso per nui exequire quanto quella n'ha scripto, a la quale perpetuo se reccommandemo»[1]). E un mese dopo, il 26 Ottobre, il duca lo nominava ufficialmente architetto della fabbrica: nel diploma di nomina è detto che Pietro, fin da adolescente, era cresciuto sotto la guida e il magistero paterno e che era dotato di buon ingegno «in arte in praesentiarum satis valet in futurumque plurimum valere speratur»[2]). Del 30 Luglio 1478 è la riconferma ducale di Pietro Antonio nell' ufficio, a causa delle necessarie frequenti assenze del padre. Il 12 Gennaio 1481 il Duca, tenuto conto che «toti Solariorum familiae ingenium quasi hereditarium et per manus majorum traditum in architectura fuisse ex eo plane constat, quod in ea multi hodie quoque architecti, quorum non patres solum, verum etiam et avi et abavi et per multos gradus

[1]) Annali. Vol. II, ad ann.

[2]) Annali. Vol. II, ad ann.

majores architecturam exercuerunt» e che fra quelli stava Pietro Antonio figlio di Guiniforte «nuper defuncti» e tenuto conto che Pietro era non inferiore al padre in merito, lo nominava architetto dell' Ospedale Maggiore e degli altri edifici cui sovrastava già Guiniforte[1]). Del 19 Aprile 1485 abbiamo un prezioso ricordo negli Annali del Duomo che ci prova la versatilità d'ingegno del nostro artista. E' un pagamento «Petro Antonio de Solario, filio quondam magistri Guiniforti, pro eius solutione manufacturae unius figurae marmoris nuncupatae dom. s. Marie de quazono, per eum facte fabrice jam sunt duo vel tres anni proxime preteriti, extimata in summa duc. 18, facientes in summa l. 72». Da quell' epiteto del quazono, o dalla lunga coda o treccia, per alcuni, secondo un termine dialettale lombardo, si vide, nella figura della Vergine personificata, sembra, sotto le spoglie della duchessa Caterina Visconti dal caratteristico abito a spighe, che si conserva nel Museo Archeologico di Milano e che proviene appunto dal Duomo, la statua scolpita da Pietro Solari. Raffigura le Madonna in piedi in lunga e ricca veste, con le mani giunte in orazione. Benchè anche la figura in questione riveli l'opera di un artista primitivo e non libero nel trattamento della tecnica tuttavia il modellato della figura e il modo di eseguir le pieghe non hanno rapporti con la figura del vescovo Capitani scolpita dal nostro artista: per questo non saremmo disposti ad attribuirgli anche questa interessante figura del Museo milanese. Non ha dunque molta attendibilità il sospetto di Michele Caffi[2]) che i Rettori dell'Opera del Duomo non volessero servirsi dell' opera sua; se nel febbraio del 1481 i fabbricieri gli rispondevano di non poterlo per allora accettare come architetto era perchè «in presenti nullum volunt ingeniarium» ma aggiungendo che tuttavia, in un caso, l'avrebbero preferito ad altri; vedemmo che altre volte egli era stato chiamato a sostituire il padre. E se Pietro si offriva ad ultimare una figura della Madonna lasciata incompiuta da Guiniforte e i Rettori dell' opera del Duomo glie la toglievano, in compenso altre volte, come si è veduto, egli lavorava anche di scultura per la stessa fabbrica del Duomo. La «persistente avversione» a suo riguardo non sembra dunque esistere che nella fantasia del Caffi che, come d'altronde s'usava un po' a suoi tempi, era condotto a mostrare le cose da un aspetto unilaterale.

Il 13 Gennaio 1481 il duca così scriveva:

«Dominis Priori et Monacis Cartusie Papiensis.

L'è morto novamente Magistro Guniforte da Solaro ch' era Ingeniero Deputato a la fabrica di quello nostro monnistero, del ingenio et virtù del

[1]) Annali. Vol. III, ad ann.

[2]) In «Archivio Storico Lombardo», A. V, 1878, pag. 687.

quale non bisogna che ve ne faciamo parole: perchè l'opere dictate per lui nel dicto nostro monastero sono non meno a voi che a noi note: et ha lassato Petroantonio suo figliolo peritissimo de la medesima arte, et de divino ingenio, el quale noi per la peritia sua et per li meriti del patre havemo substituito ad tute le Imprese publice ale quale era deputato el dicto suo patre sperando restarne ben satisfacti. Così ve confortamo et pregamo, se' bisognia, faciati voi ancora el medesimo et admettati el dicto Petro Antonio ad quella fabrica in loco del padre: la qual cosa oltra che habia ad essere utile alla dicta fabrica a noi ancora serà tanto grata quanto veruna altra cosa de che ne potesseni al presente compiacere. Datum Mediolani di XIII Januarij 1481»[1]).

Il Solari dovette rimanere al servizio della Certosa qualche tempo e, a più riprese, fino a che non si recò in Russia, chiamatovi dal granduca Giovanni III il quale, essendo rimasto soddisfatto dell' opera di un altro artista italiano, il famoso Aristotile Fieravanti di Bologna, desiderava averne altri a' suoi servigi. Il Karamsin racconta infatti che, nel principio del 1490, col fratello della Granduchessa Sofia e con gli ambasciatori moscoviti Demetrio ed Emanuele figliuoli di Giovanni Paleologo, giunsero a Mosca l'architetto Pietro Antonio Solari milanese, con uno scolaro di nome Zanantonio gettatore di cannoni, un Jacobo con la moglie e un Cristoforo argentiere con due scolari di Roma[2]).

Un architetto moscovita nel 1487 aveva incominciato e nel 1491 terminato, con l'aiuto del Solari, per il Principe, un «grandissimo palazzo» in legno che presto fu distrutto da un incendio. Fu rifatto otto anni dopo, in pietra, da un Aloisio, architetto milanese, quando il Solari era già morto. Egli aveva iniziata almeno la grande opera delle torri e delle mura in mattoni del Kreml, con la famosa porta detta del Salvatore per l'immagine di Gesù Cristo che vi si vede: lo stuolo di operai italiani fu diretto dal Solari, come ricorda tuttora la seguente iscrizione che si legge, dicesi, sull' alto della maggior torre:

JOANNIS · VASSILLI · D. G. MAGNVS
DVX · VOLADOMIRIE · MOSCOVIE · NOVOGORDIE
IFERIE · PLESCOVIE · VETICIE
ONGARIE · PERMIE · VVLGARIE · ET
ALIOR · TOTIVSQ · ROXIE · DN̄S
ANNO · XXX · IMPERII · SVI · HAS TVRRES
CONDERE · IVSSIT · ET · STATVIT
PETRVS · ANTONIVS · SOLARIVS · MEDIOLANENSIS
ANNO · NATIV · DN̄I. MCCCCLXXXXI. K. JUNIJ

[1]) Archivio di Stato. Missive. Fascicoli staccati 1481, 13 Gennaio.

[2]) Karamsin, «Histoire de l'Empire de Russie». Vol. VI. — Carlo Malagola «Delle cose operate in Mosca da Aristotile Fieravanti», Modena, Vincenzi, 1877.

Una lettera del 22 Novembre 1493 fra le Patenti ducali pubblicata dal Caffi, prova che, giunta a Milano la notizia della morte di Pietro Antonio Solari «in partibus Rossiae», sua madre gli era rimasta superstite e a lei devolvevasi l'eredità, il che prova ch'egli morì celibe. Nel 1571 il Kan dei Tartari assalì ed arse Mosca, ma non riuscì a distruggere il Kremlino, in cui la corona delle torri robuste ed elevate ricorda tuttora l'ardire e il genio dell' arte lombarda.

Nell' Archivio di Stato di Milano trovo, oltre i ricordati, alcuni altri documenti del XV secolo che recano il nome di Pietro Solari, ma di questi ultimi non è possibile precisare se si riferiscano all' artista: v'è una supplica di quegli al duca in data 26 Ottobre 1461 per ottenere una certa somma, provento dei dazi di Milano, al fine di rivalersene sui creditori; e altre due senza data, di argomento analogo[1]).

*

Acquista importanza eccezionale, per il nostro esame, il ricordo del Fornari che ci assicura che la chiesa del Carmine a Milano fu ricostrutta dal 1446 al 1449 e poichè la cronaca del carmelitano fu scritta su documenti, oggi in gran parte perduti, ci conviene affidarcene completamente, anche perchè l'esame del monumento ci consiglia a farlo[2]).

La chiesa del Carmine è a pianta a croce latina e presenta nell' insieme un pretto esempio di stile di transizione: la facciata è stata fatta da non molti anni mentre ancora ai tempi del Mongeri non mostrava che «un gretto intonaco senza studio d'arte» e appariva fuori delle pareti il rilievo di archi acuti, più grande al centro che ai lati: un occhio circolare a finestra s'apriva nel seno di questi archi ed enormi contrafforti s'adossano tuttora e contrastano tutta la fronte così agli estremi come fra le porte; tutto ciò trova spiegazione col fatto che, come assicura la cronaca del Fornari, la chiesa rimase tronca, mentre, da questo lato, doveva inoltrarsi ancora per una campata di nave, circa metri 9: ciò provava, nota il Mongeri, che era in certo modo la sezione verticale della chiesa o l'organismo suo sull' asse maggiore quella che si vedeva. Che la chiesa sia rimasta così interrotta si rileva dai frammenti ornamentali scolpiti agli angoli rientranti formati dal piano normale della facciata con lo sporgere dei contrafforti: frammenti che non devon essere che le teste

---

[1]) Nella serie Famiglie — Solari. Ivi molte notizie su altri rami della famiglia stessa, comune del resto in Lombardia anche nel secolo XVII.

[2]) Una lettera di Francesco Sforza del 21 Luglio 1456 ci assicura che in quest' anno la fabbrica non era del resto ancor finita: «Sancta Maria del Carmine che mai fu finita che non è altro che una capella un poco grandeta et poi atachata a quella ghe *[vi è]* una capella picola cum un poco de casamento.» («Archivio Storico Lombardo». A. VIII, 1881, pag. 631.)

degli antichi capitelli temporaneamente murati[1]). All' interno i grossi piloni di laterizio si presentano rivestiti di stucco in una coi capitelli tutti uniformi e fatti a stampo che mascherarono gli antichi sulle grosse colonne così ridotte, su cui s'impostano le lesene reggenti le vôlte a sesto acuto: il transetto è largo, spazioso, a grandi pilastri reggenti le vôlte acute a costoloni a crociera: una serie di finestrelle a sesto acuto di tipo del XV secolo comuni in Lombardia, al di sopra degli archi, illuminano la navata centrale e la chiesa intera.

L'interno dunque non si presenta più nelle sua veste antica e fu deturpato nelle modificazioni e nei rivestimenti, dal secolo XVI in avanti, fino al 1839. L'esterno è più adatto al nostro studio e possiam dire che è nella maggior parte opera del Solari, specialmente nei fianchi e nella parte superiore delle fronti dei bracci laterali: le pareti vi appaiono in mattoni larghi, accuratamente disposti, con la calce diligentemente disposta fra l'uno e l'altro. Le due fronti dei bracci minori sono altissime, a spiovente, fiancheggiate da pilastri di molto aggetto innalzantisi fino alla linea del tetto: nella fronte si aprono due finestre a leggerissimo sesto acuto e un leggiadro coronamento in cotto ad archetti trilobati sormontati da una cornice segue il tetto e le pareti nel loro andamento; ampie zone di calce, a modo di piano di risalto, girano e fanno emergere codeste particolarità. Altre tracce della costruzione del Solari appaiono sotto il portico del vicino chiostrino, da cui si rileva che i fianchi della chiesa son tutti rafforzati da robuste lesene; nel fianco verso la via del Carmine riapparvero recentemente alla luce, durante diligenti restauri, due finestre oblunghe, a sesto acuto, ornate di una cornice a gola rovescia, toro e listello, raccordate fra loro in alto all' altezza dell' imposta: un' ampio davanzale a strombo le limita in basso. Il resto della chiesa, compreso il campanile, fu rifatto. Nella parte che spetta al Solari, le vôlte, i bracci del transetto e i fianchi, appare dunque meglio lo stile lombardo del periodo di transizione, che conserva ancora le vôlte a sesto acuto, ma nell' uso delle terre cotte con elementi nuovi, nel girar delle profilature, nella forma delle finestre non lunghissime e acutissime quali s'usavan col XIV secolo, ma a sesto acuto più dolce e a luci più limitate, già accenna alle nuove tendenze che si svilupperanno e trionferanno più tardi. Alcuni dei frammenti decorativi scolpiti, incastrati nel muro verso il chiostrino, debbono appartenere alla ricostruzione intrapresa dal Solari; fra quelli, alcuni stemmi sforzeschi.

Il Kreml di Mosca è una costruzione imponente (Fig. 23 a 26). Le torri delle mura di cinta che si dànno al Solari in parte presentano

---

[1]) G. Mongeri «L'arte in Milano», Milano, 1872.



Fig. 23. Muro orientale del Kreml di Mosca verso l'anno 16)5 (metà meridionale) con le Porte di Costantino ed Elena e del Salvatore.



Fig. 25. Il Kreml di Mosca veduto dal Sudovest, col Ponte di Pietra

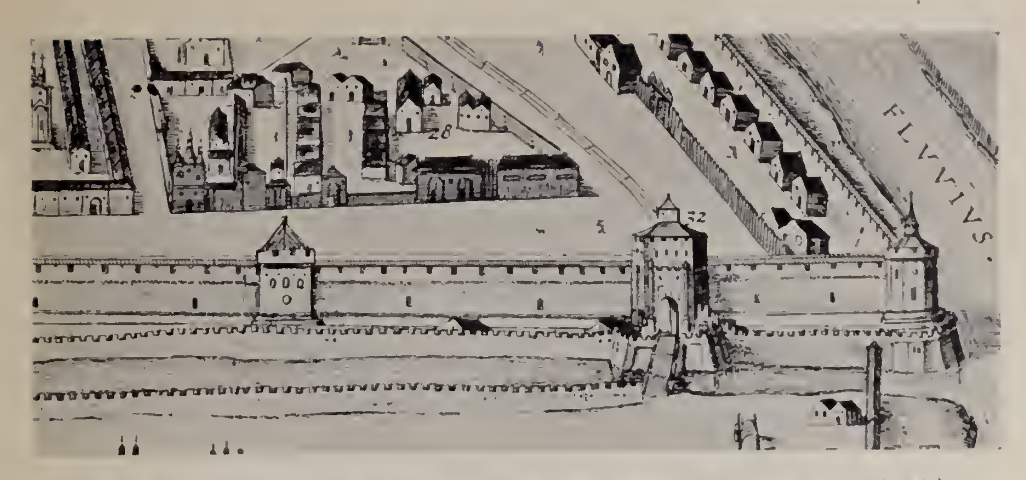


Fig. 24. Muro orientale del Kreml di Mosca verso l'anno 1605 (metà settentrionale) con la Porta Nikolski.



Fig. 26. Il Kreml di Mosca veduto dal Sudest, col Ponte di Moscwa.

(Fig. 27) un corpo inferiore quadrangolare massiccio di accurata costruzione in mattoni coi piombatoi molto distanti fra loro; le mura che collegano fra loro le torri son provviste di alti merli: la parte superiore delle torri stesse con un sopralzato quadrangolare su cui s'imposta la parte piramidale reggente la cella sormontata dalla guglia terminale è un' aggiunta posteriore al 1605. La grande torre che



Torre di Costantino ed Elena. Porta del Salvatore.

Fig. 27. Muro orientale del Kreml di Mosca (metà meridionale).

sovrasta alla Porta Spasski o del Salvatore (Fig. 28) — restaurata nel XIX secolo — presenta anch' essa un corpo inferiore quadrangolare alla cui opera soltanto dovette prender parte il Solari: la parte superiore, che si restringe a guglia e riccamente ornata di logge sormontate da pinacoli, è moderna e di gusto nordico. In una tavola dell' opera del Filimonoff «Simon Uschakoff e il suo tempo in quadri Russi»[1]) si vede, con la Ma-

[1]) Ed. nel 1873 in lingua russa dal Museo Romianzeff a Mosca.

donna Wladimir del 1668 che ora si conserva nella chiesa della Madonna Grusina di Mosca, la torre del Salvatore qual era nel XVII secolo, con lievi diversità dall' attuale: ma ciò che vi è di di notevole è che



Fig. 28. Kreml di Mosca, Porta Spasski cioè del Salvatore.

nell' avancorpo del ponte levatoio i merli reggevano direttamente un tetto a spioventi secondo l' uso lombardo e sulla porta correva una fila di finestrelle a mo' di fornici. Parrebbe, a quanto si può giudicare dalla parte che si avvicina meglio allo stile lombardo, che il Solari — se pure

si deve a lui un' idea creatrice, ampliata da artisti del luogo che la trasformarono — si ispirasse qualche poco al castello di Milano, tanto più se gli appartiene l'idea delle torri rotonde agli angoli della cinta, come quella che sporge verso il fiume Moskwa, presso il «ponte di Pietra». In altra veduta dal Kreml[1]) quale era nel 1605, si vede la torre del Salvatore prima del ricco sopraalzato per l'orologio solare costrutto dall' inglese Christophor Golowe nel 1626 per ordine della czar Michael Feodorowicz: da un lato, congiunta da un muro merlato coperto di tetto alla moda lombarda, segue la torre con la Porta Nikolski o di S. Nicolò edificata nel 1491 da Pietro Solari, quasi uguale alla porta del Salvatore, ma meno alta, e dall' altra lato, verso il fiume Moscwa v' è una torre, detta di Costantino ed Elena edificata nel 1490 dal Solari, e nell' angolo, sul fiume, un' altra torre, ma circolare (come quelle d'angolo del castello di Milano) che si vuole edificata nel 1487 da un italiano, detto Marco.

Per ragione di confronti alcune altre costruzioni si posson dare a Pietro Solari: o almeno (per esser più prudenti, perchè allo stato attuale degli studï la prudenza non sarà mai eccessiva) si possono raggruppare con la chiesa del Carmine: le date e le notizie stesse che loro si riferiscono ci consigliano a farlo.

Prima fra queste la chiesa dell' Incoronata, in Milano (Fig. 29 e 30). Si compone di due chiese unite: l'una, a sinistra, eretta da Francesco Sforza nel 1451, l'altra, a destra, nel 1460 dalla moglie Bianca Maria Visconti, come si rilevava da due lapidi antiche vedute dal Latuada[2]) e dai ricordi nei registri antichi del luogo. Il Latuada riferisce inoltre queste parole, tolte da uno dei libri del Monastero: «Anno Domini 1445. Congregatio nostra coepit Monasterium S. Mariae Incoronatae Mediolani, ubi primus Prior et Pater fuit R. Magister Georgius de Cremona, qui fundator extitit aedificii totius paene Monasterii, et in magna parte fabricator.» Anche che si voglia ritenere che il detto Giorgio da Cremona abbia preso parte alla costruzione direttamente come ingegnere piuttosto che come semplice sorvegliante o sovrastante ai lavori nella sua qualità di Priore, il che è più probabile, è certo ch'egli dovette limitarsi a presiedere alla costruzione del monastero non della chiesa eretta da Francesco e dedicata poi all' Incoronata (allusione, sembra alla nuova signoria sforzesca), perchè nel settembre del 1451 egli era già morto. Nonostante privilegi e concessioni ai padri dell' Incoronata, come quello ottenuto nel 1445 dal primo fondatore cioè il diritto di questua e nel 1452

---

[1]) Romianzoff nel Bollettino della Società Storica di Mosca: la veduta, (v. qui Fig. 23 e 24) è tolta dal Secondo volume della Geographia Blaviana, Amsterdam, Jean Blaeu, 1663 (Russia, livre IV, p. 20).

[2]) «Descrizione di Milano», Tomo V, pag. 60, Milano, 1738.

quello di ereditare e la facoltà di costituire presso la chiesa cappelle sepolcrali di famiglie, la costruzione durò quasi quarant' anni, dal 1451 al 1487.

La costruzione della gemina chiesa deve però rimontare ai primi anni: i lavori successivi debbon riferirsi al vicino monastero, in seguito



Fig. 29. Milano. Abside e campanile di S. Maria Incoronata.

trasformato del tutto. Disgraziatamente anche la chiesa dovette subire alterazioni parziali fattevi, sotto il nome di restauri, nel 1654, e nel 1827.

Esaminiamone l'esterno, di grandissimo interesse artistico. La fronte presenta le due chiese gemelle, a doppio vertice del tetto, divise da un contrafforte centrale simile ai due pilastri estremi e a quelli che rivestono l'intera fabbrica ai lati e nell' abside. Sul contrafforte centrale spicca lo stemma visconteo, il biscione, fortemente intagliato nel marmo: un corona-

mento in cotto ad archetti trilobati, identici a quelli della chiesa del Carmine, corre sotto il tetto, lungo i contrafforti e tutt' ingiro al doppio edificio seguendolo in tutte le sue sinuosità, tanto nelle navate come nelle cappelle. Le antiche porte a sesto acuto a modanature furon sostituite da due piccole, moderne, architravate: le quattro finestre oblunghe a sesto acuto, due ai lati di ciascuna porta, furon sostituite da due moderne semilunate: i pinacoletti scomparvero, e sulla fronte fu steso un abbon-

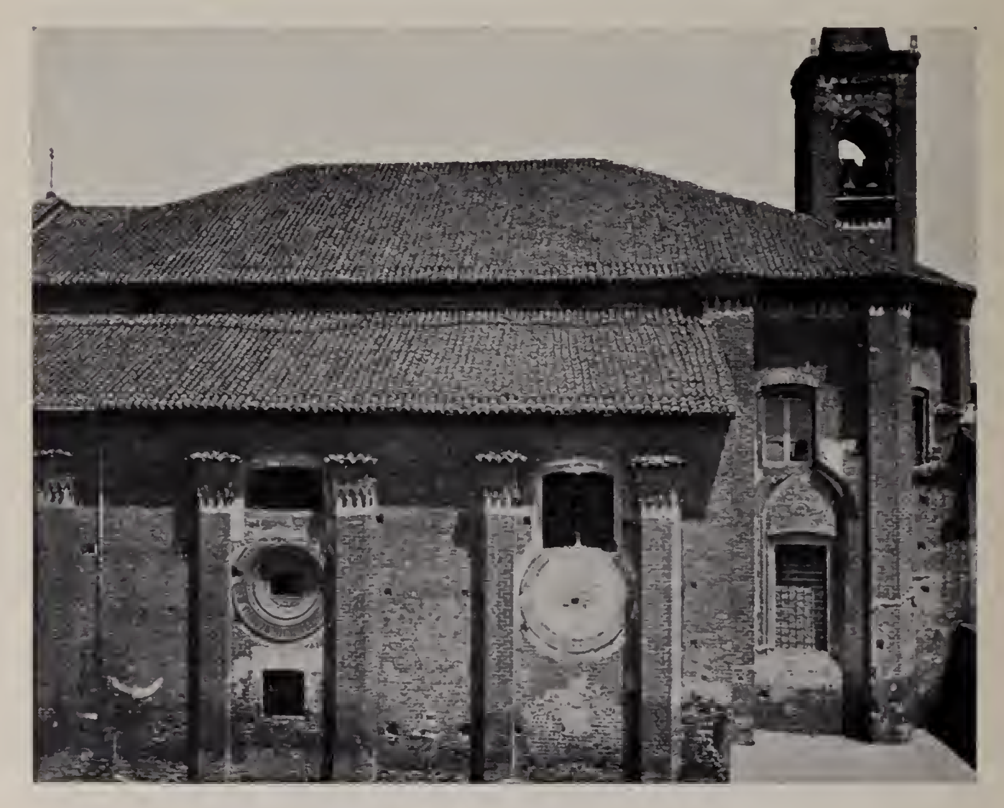


Fig. 30. Milano. Fianco e abside di S. Maria Incoronata.

dante strato d'intonaco. Il monumento si studia meglio nel solo fianco libero, che ci apparirà vivace, armonioso, ricco se ci immagineremo per un momento chiuse le brutte finestrelle moderne e aperte quelle tonde e a sesto acuto e le inclinazioni del tetto rimesse al piano primitivo. L'abside poligonale, un mezzo ottagono, rinserrato agli angoli da contrafforti, riceveva luce ai fianchi da grandi finestre ogivali incorniciate, campeggianti entro lo sfondo di calce bianca caratteristico di questo momento dell' architettura lombarda e che nel castello di Porta Giovia

troverà la più ricca applicazione, con ornati nei campi bianchi ai lati dell' incurvatura della finestra: ma le finestre dell' Incoronata presentano, — in luogo di un davanzale ornato, al di sotto, di una fila di archetti — un grande sguscio a dolce inclinazione che è anch' esso caratteristico delle costruzioni che si possono raggruppare con la chiesa del Carmine che ne è pure provvista, nei fianchi. Il campanile dell' Incoronata sorge nell' angolo interno in cui si congiungono le due chiese, rafforzato agli angoli da lesene fra le quali si aprono, in alto, le ogive, sotto cui corre una fascia in cotto ornata di archetti intrecciati: è sormontato dal solito tradizionale cono cestile comune in Lombardia. L'interno delle due chiese, insieme unite e aperte, presenta due navi parallele ad archi acuti sorretti da nervature a croce rannodate a una serraglia circolare, ornata di figurette di santi: anche la disposizione delle cappelle è antica: tre per lato ed una per ogni abside e due altari maggiori. Al contrario i piloni, che si presentavan forse a corsi alternati di mattoni e di selce, sono ora malamente fasciati da murature angolari e le vôlte son cambiate a tutto sesto e le finestre antiche chiuse. Le due prime cappelle, a destra e a sinistra, conservano buon numero di sculture antiche con effigie di membri delle famiglie che contribuirono ad arricchire le due chiese: i Bossi, i Landriani, i Cusani.

In complesso dunque ci troviamo dinnanzi a una costruzione piena di movimento e che accenna già, per quanto a linee gotiche, alle nuove tendenza dell' arte nelle linee poco acute, nelle finestre non più esageratamente oblunghe, nelle decorazioni di sapore moderno, specialmente nei tondi che davan luce alle cappelle, formati di gole, listelli e ripiani. Qua e là sono incastrati nei muri esterni certi piccoli tondi con figurette a rilievo, oggi rovinatissimi.

Un' altra costruzione che, nel movimento delle linee e nei particolari, ricorda la chiesa descritta è la cappella Borromeo che sporge dal corpo della chiesa di Santa Maria Podone, in piazza Borromeo (Fig. 31). L'intera chiesa fu ricostrutta, sembra, nel 1442, dal Conte Vitaliano Borromeo; ma nel secolo XVII fu del tutto rimaneggiata, meno che la prima cappella a destra, la porta ornata di un bassorilievo della fine del XV secolo e qualche parte a sinistra con tracce di oblunghe finestre a sesto acuto, verso un cortiletto interno. La detta cappella, a forma poligonale, è tutta in mattoni diligentemente disposti, secondo l'uso lombardo, che non ammetteva l'intonaco che nei riquadri delle finestre, come decorazione; è rafforzata agli angoli da pilastri sormontati da pinacoletti svelti ed eleganti ed ha un fregio di coronamento al di sotto del tetto, provvisto, come nell' Incoronata e nel Carmine, di archetti trilobati di sapore quattrocentista; sono di gusto di

questo tempo la finestra a larga cornice piatta al di fuori, e a gola dritta e rovescia all' interno dello strombo, e la finestra tonda incorniciata. L'interno è a vôlta a spicchi, sorretta da costoloni riuniti al sommo, elegante, pieno di movimento, ben illuminato. Anche la larghezza della luce delle finestre, che permette di rischiarare per la prima volta l'interno delle chiese, richiama le nuove esigenze dell' architettura.



Fig. 31. Milano. Cappella Borromeo in S. Maria Podone.

A Sant' Eustorgio la cappella Arluno, restaurata nella seconda metà del XV secolo da Melchiorre degli Arluno, è data, dal Mongeri, a Pietro Solari. Le sigle del committente si vedono ancora negli stemmi scalpellati ai contrafforti angolari dell' edicola. Le linee generali e la forma delle finestre a sesto acuto possono infatti autorizzare l'attribuzione, ma senza che caratteri speciali e precisi ce ne assicurino.

Varie costruzioni civili e religiose sparse per la Lombardia sembrano appartenere al periodo transizionale dell' arte dal gotico al rinascimento e si avvicinano alla maniera di Pietro Solari: ma poichè l'arte di questo

architetto è a pena riconoscibile, nelle incertezze che circondano la storia dell' arte in quel periodo, e d'altra parte le sue fabbriche si distaccano da quelle de' suoi colleghi per lievi accenni, staremmo per dire per lievi sfumature che rivelano un avviamento all' arte del Rinascimento ma non ancora un distacco dalle vecchie tradizioni locali — allargatesi, dove più dove meno, a tutte le città della vallata del Po, — così è prudente limitarci a ricordare a pena qualche monumento che ha maggiori affinità con quelli che abbiamo ascritti preferibilmente a Pietro Solari. Per fermarci nel campo d'azione dell' artista (perchè al di fuori e specialmente intorno ai laghi lombardi tali costruzioni sono abbastanza comuni) ricordiamo, a Milano, la chiesa di San Bernardino alle Monache, la chiesa di San Cristoforo sul Naviglio grande e, nelle vicinanze, il fabbricato d'ingresso alla Badia di Chiaravalle e, a Castiglione d'Olona, in quel di Varese, la collegiata, che però nella trilobatura delle finestre dei fianchi e nelle profilature si rivela più vicina alla leggi costruttive antiche: infatti sarebbe stata consacrata nel 1425, cioè qualche tempo prima che i nostri Solari incominciassero a lavorare. La chiesa di San Bernardino alle Monache in via Lanzone (Fig. 32), tutta in mattoni, disgraziatamente guasta nella metà inferiore perchè le finestre e la porta a sesto acuto furon sostituite dalle moderne, presenta, con grande sobrietà di mezzi, ottimi risultati e belle linee: la fronte a due spioventi, con coronamento elegante in terra cotta ad archetti trilobati simili a quelli del Carmine e dell' Incoronata, è fiancheggiata da due lesene che spezzano la linea del tetto e si presentano a cornice orizzontale come nella chiesa dell' Incoronata; questo particolare non è osservabile nella chiesa del Carmine perchè, come notammo, la fronte antica vi manca e tal carattere era proprio piuttosto della facciata



Fig. 32. Milano. S. Bernardino alle Monache.

principale delle chiese lombarde che delle testate delle navi o bracci trasversali. Nel centro e nella parte superiore della facciata del San Bernardino si apre una finestra circolare incorniciata di gole e listelli e sormontata da un fregio a dentelli che descrive un semicerchio e risvolta, secondo l'uso lombardo, alla metà: al di sotto si delineano le antiche ogive delle finestre a luce larga, ad arco acuto dolce, poco acuminato, quali il nostro architetto aveva applicate nel Carmine. Un coronamento del genere, ma sormontato da una cornice con gola rovescia, pianetto e



Fig. 33. Fronte antica d'ingresso alla Badia di Chiaravalle presso Milano.



Fig. 34. Milano. S. Cristoforo sul Naviglio.

listello e un movimento di linee con corpi avanzati e pilastri di molto aggetto si nota nella parte superiore del fabbricato d'ingresso alla Badia di Chiaravalle (Fig. 33): il fregio vi campeggia come nelle altre chiese descritte sopra uno sfondo bianco di calce, ad accrescere la tonalità delle terre cotte, in origine rosseggianti al sole anche per effetto di una tinta vivace color sangue di bue che, pel solito, si stendeva sulle decorazioni a rilievo.



Fig. 35. Milano. S. Cristoforo sul Naviglio. Parte antica.

La chiesa di S. Cristoforo sul Naviglio presso Milano (Fig. 34 e 35), della prima metà del XV secolo[1]) nel movimento sapiente delle linee, nel rilievo pronunciato dei pilastri che reggono i frontoni a spiovente al di sopra del tetto, nel sesto dolcemente acuto della ricca finestra campeggiante nello sfondo bianco d'intonaco — la sola conservata nel lato verso il Naviglio — ricorda alcuni particolari proprii delle fabbriche che abbiamo illustrato: ma d'altra parte il coronamento a mensoline uguale a quelle di S. Pietro in Gessate che ascriviamo a Guiniforte Solari e che ricorre anche in una parte del corpo di fabbrica posteriore e il campaniletto, rimaneggiato, ornato di cotti, ricordano altre tendenze e diversi caratteri: tuttociò ci fa rimanere in dubbio sull' attribuire piuttosto all' uno che all' altro dei Solari, imperanti nel quattrocento a Milano, questa graziosa costruzione. Ad ogni modo ci è sembrato indispensabile ricordarla per avvicinarla al tipo di costruzioni fin qui esaminate.

Non è difficile poi vedere, nella campagna lombarda e nei monti delle prealpi, tracce dell' architettura che in quel tempo trionfava nelle

[1]) C. Fumagalli, D. Sant' Ambrogio, L. Beltrami «Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano», Milano, Pagnoni.

città e specialmente in Milano: ma in quei piccoli luoghi le formule dei costruttori dovettero adattarsi ai mezzi limitati dei committenti e alle piccole esigenze. Tuttavia, anche con mezzi limitatissimi, l'architetto sapeva quasi sempre cavarsi d'impaccio con onore, ottenendo, dal sapiente movimento delle linee e dalle ingegnose combinazioni dei mattoni, effetti nuovi d'architettura e di decorazione. Ci piace qui ricordare, per tutti, il grazioso oratorietto di Cascina Olona, ornato di affreschi datati del 1492 nei



Fig. 36. Oratorio di Cascina Olona.

quali è un pò di sapore toscano (Fig. 36). L'oratorio, fondato dalla famiglia Mantegazza, è a pianta rettangolare, con abside quadrata con vôlte a crociera, contrafforti angolari e un campaniletto a cono cestile curiosamente disposto a un lato della facciata. La piccola fronte con tetto a doppio spiovente presenta una porta architravata sormontata da una lunetta a sesto acuto, nella quale è ancora un frammento di una scultura: il movimento delle linee generali, la grazia delle curve nella porta, nella finestra laterale e nella torretta ricordano un po' la chiesa di S. Cristoforo sul Naviglio.



Fig. 37· Pietro Antonio Solari, Tomba De Capitani, Alessandria.

Di Pietro rimane anche una scultura molto preziosa perchè, allo stato presente degli studi, è la sola che gli si possa dare con certezza e vale a provarci il suo molteplice ingegno. Nella cattedrale di Alessandria si conserva, nel corridoio presso la sagrestia, in luogo oscuro, la statua di Marco De Capitani di Locarno, insigne domenicano altamente elogiato dallo Schiavina e da gli storici del luogo, eletto nel 1457 vescovo di Alessandria e mortovi il 1º di Marzo del 1478, già posta insieme all' avello del defunto alla destra dell' altar maggiore (Fig. 37). Il mausoleo fu affidato all' opera dello scultore Pier Antonio Solari il quale, con istrumento del 7 Maggio 1484, che si conserva tuttora in quel locale archivio, ne ebbe come residuo di pagamento cento ducati d'oro, pagati dal cappellano Lorenzo de Fileto da Pontremoli[1]). La statua, con lievi guasti, specialmente nella parte inferiore, è in marmo di Gandoglia, delle dimensioni di metri 0,75 di larghezza e 1,90 di altezza e raffigura il Vescovo giacente sull' avello con le braccia incrociate sul corpo e le larghe mani dalle dita stese appoggiate su un libro aperto. La veste in cui è avvolto gli giunge fino ai piedi e presenta larghe maniche e risvolti a fiorami intorno al collare e una croce a bassissimo rilievo sul petto; la mitra che gli copre il capo, in

[1]) Diego Sant' Ambrogio «Una statua di Pietro Antonio Solari del 1484 nella Cattedrale di Alessandria» (nel giornale «Lega Lombarda» di Milano. Anno 1896, nº. 320.)

una città come Alessandria che non aveva altra autorità fregiata di quel distintivo, rivela nel defunto un Vescovo e l'esecuzione rude non priva di certa maestà palesa l'arte lombarda di quel tempo fuor dello stile nuovo che trionfò poi coi Mantegazza e più con l'Amadeo, il quale ultimo trasformò completamente, più tardi, i gusti e la tecnica della scultura della sua regione. L'opera del Solari — perchè crediamo che difficilmente possa mettersi in dubbio che si tratti di quella da lui eseguita — ci mostra nel suo esecutore un artista povero d'idee, seguace della tradizione campionese, ma diligente.

Capitolo IV.

Cristoforo Solari detto il Gobbo.

Biografia: Venezia. — Certosa. — Il Duomo di Milano. — Viaggio a Roma. — Como e Ferrara. Esame delle opere: Le statue di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este nella Certosa di Pavia. — Adamo ed Eva e il Cristo alla colonna nel Duomo di Milano. — Altre sculture del Duomo, della maniera del Solari. — Il busto del Redentore e altre sculture del Museo Archeologico di Milano, di Pavia e della Certosa. — Il Solari architetto: S. Maria presso S. Celso. — La cupola di S. Maria della Passione. — La casa Landriani. — S. Ambrogio. — Il Duomo di Como. — S. Maria della Fontana.
Altri Solari: Francesco e una sua scultura in S. Angelo a Milano, Domenico etc. Caratteri generali e influssi dell' arte dei Solari sull' arte lombarda.

Cristoforo, del quale non si riuscì a stabilire fino ad ora la paternità e che il Del Rio disse figlio di Guiniforte al contrario di quanto credettero il Calvi e il Caffi, era detto certamente il Gobbo per una imperfezione fisica, non perchè un ramo dei Solari fosse chiamato dei Gobbi come volle il Merzario[1]): se ne ha una prova dal fatto ch' egli è il solo che porti quel nomignolo e i documenti che abbiamo sott' occhio lo nominano «Cristoforo Solari dicto el Gobo ducale scultore». Un Socrate Pedidestro, delineando la storia di Angera, sul lago Maggiore, pone fra i suoi uomini più illustri il nostro Cristoforo «in scultura e architettura considerato uno dei primi architetti e scultori dell' età sua . . . che l'opere della sua mano resero degno di eterna memoria»[2]).

Un documento dell' archivio notarile ci assicura che Cristoforo era figlio di un Bártolo o Bertòla («Magistro Cristoforo di Solario filius quondam domini Berthole») e altre carte ci parlano di un Martino padre di Bertóla Solari senza che si sappia con precisione se si tratti dello stesso ramo[3]).

Il De Vitt[4]) ammise codesta opinione: ma nè l'uno nè l'altro, come

---

[1]) Giuseppe Merzario «I maestri comacini», Vol. I, pag. 421, Milano, Agnelli. 1893.

[2]) «Descrizione storica cronologica della contea e città d'Anghiera e della Fortezza di Arona», 1779.

[3]) Arch. Notarile di Milano. Rog. Isolani Pasio q. Gottardo 1523, 18 Marzo e rog. Cagnola Cristoforo q. Andreolo 1414, 1422, etc. Vedi molti rogiti, per cosa relative ad interessi della famiglia Solari ivi, Indice Lombardi Solari.

[4]) «Il Lago Maggiore», notizie storiche.

osservava giustamente il Merzario la suffragarono con documenti. Quanto alla tradizione di quei paesi della provenienza da colà di Cristoforo e di Andrea, il pittore, e alla esistenza ivi di famiglie con il cognome di Gobbi, che si affermano discendenti dalle famiglie di quei due, nulla v' ha che la conforti.

Le prime opere di Cristoforo sarebbero quelle eseguite a Venezia, dove si sarebbe recato, secondo il Paoletti, intorno al 1489. Egli vi faceva il disegno e scolpiva l'altare e gli ornamenti della Cappella di San Giorgio nella chiesa della Carità[1]). Di tali lavori, ricordati anche dal Michiel, così fa cenno il Sansovino: «la palla di S. Giorgio di marmo, legata in bellissimo altare con ricche et nobili colonne, fu composizione di Cristoforo Gobbo architetto milanese per ordine di Giorgio Dragano.» Di questa cappella, già incominciata nel 1489 secondo i documenti ricordati dal Paoletti, e per la maggior parte in ordine nel 1499, non rimane più traccia. Il Paoletti nullameno crede vedere un' opera di Cristoforo di quel periodo d'attività nella testa di Gesù Cristo su uno dei barocchi altari della chiesa di San Pantalone. Noi non siamo della sua opinione e quella scultura, eseguita più con virtuosità di scalpello che con intensità di sentimento, nel suo fare rotondeggiante e un po' lezioso ci sembra di qualche po' posteriore a quel periodo.

Il Lomazzo, nè suoi «Grotteschi», editi in Milano, ricorda:

«. . . . . Cristofor Gobbo
«Vedi scultore egregio a' tempi nostri
«Del qual Vinegia tien l'antica madre»

il che fa supporre, osserva il Paoletti, che egli lavorasse anche una statua di Eva che qualcuno poi ammise come probabile fosse quella che adornava la nicchia a destra del monumento Vendramin. Di quella Eva non rimane oggi che una sgraziata e barocca riproduzione nel palazzo Vendramin che non permette un serio raffronto con l'Eva che il Solari scolpì a Milano: la posa dovette esser tolta da qualche Venere antica sul tipo di quella del Campidoglio. Nel 1495 il Solari era certamente ritornato in Lombardia perchè il Duca, che lo aveva già raccomandato nell' Ottobre, avendo saputo che era morto Antonio Mantegazza, architetto della fabbrica della Certosa di Pavia, così scriveva:

«D. Priori et Fratibus
Carthusie Papiensi.

Proximis diebus cum ex hac vita excessisset magister Antonius Mantegatius istius templi architectus vobis per litteras declaravimus cupere nos ut in eius locum surrogaretis magistrum Christophorum de Solario cognomenato

[1]) Pietro Paoletti di Osvaldo «L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia», Parte II, Venezia, Ongania-Naya editori, 1893.

Gobum sculptorem egregium quem tali ingenio ac tanta eius rei peritia esse didicimus ut facile defuncti desiderium explere: ac dignitati istius percelebris templi respondere possit nunc autem ut is latiorem estendende exercendeque virtutis sue campum habeat factu optimum esse arbitramur mediam partem frontis templi illi absolvendam atque exornandam demandare quod ut faciatis vos hortamur nec cum dubitandum est quin eam pro maiestate cepti operis perficiat ac simul expectactioni vestre satis cumulate faciat: Veglevani. 14. Novembris 1495.

E al segretario ducale Marchesino Stanga aveva scritto:

«Marchesino. Ne rincresce de la morte de magistro Antonio Mantegazo et laudamo el ricordo tuo de fare venire in loco suo Cristoforo da Sollario dicto el gobo sculptore: così lo exequirai. Ex castris. 7 Octobris 1495»[1]).

I lavori della facciata della chiesa nella Certosa di Pavia «fino al primo coridore» eran stati intrapresi nel 1491 da Gio. Antonio Amadeo e da' suoi aiutanti, come assicurano le memorie manoscritte del Priore Matteo Valerio e l'esame critico delle sculture stesse. La lettera che abbiam riportato ci persuade che nel 1495 la metà inferiore, in cui predominano le sculture dell' Amadeo e dei Mantegazza (come avremo modo di provare meglio in altra publicazione dedicata all' Amadeo), era finita e rimaneva a rivestire di marmi la parte superiore.

Nel 1497, ai 29 di Gennaio, moriva Beatrice d'Este, moglie a Lodovico il Moro duca di Milano, a pena di ventitrè anni. Marin Sanudo ne' suoi Diarj ci ricorda molti patricolari pietosi su quell' avvenimento. Quel giorno la duchessa era stata in carrozzella e la sera aveva ballato, così che la sua morte fu quanto mai improvvisa. Il marito ne restò così afflitto che per quindici giorni si tenne chiuso in una stanza «tutte di panni negri, serada la fenestra, a lume di candela senza visitatione»; per un mese intero fece ardere nella chiesa di Santa Maria delle Grazie cento torcie e celebrare cento messe di suffragio, lui presente. Poi provvide a dare alle care spoglie decoroso ricetto e incaricò il nostro Cristoforo Solari di comporre e scolpire la sepoltura. In un memoriale del duca sulle cose che doveva eseguire Marchesino Stanga, che ha la data del penultimo Giugno 1497, è detto infatti, fra l'altro:

«.... Item de vedere sel Gobbo, ultra la sepoltura, potesse fare de l'altare in l'anno presente per el quale se intenda se tutti li marmori li sono et se ne mancasse parte se mandino ad tore de presente a Venezia o Carrara.

Item perchè la sepoltura sia finita tutta in uno tempo, se soliciti el Gobbo ad lavorare el coperchio, et ad attendere ad tutte le altre cose li vanno. In modo che quando serà finito el navello *[l'avello]* sii fornito el resto della sepoltura.»[2])

---

[1]) Archivio di Stato — Missive. N. 201, c. 75 r. e v.

[2]) Arch. cit. Missive. 1497. c. 161. — Edita in «Archivio Storico Lombardo» A. I, pag. 484 e A. VI, pag. 230.

A questa tomba si era pensato fin dalla primavera perchè il 18 Aprile di quell' anno Battista Sfondrato scriveva al duca d'aver fatto tutto quanto lo Sforza gli aveva ordinato «in comprare qui li marmori da Carrara secondo le misure et pezi aveva ordinato et scripto al compagno suo qui el Gobo per fare la fabrica designata in Santa Maria da le Gratie»[1]).

Nel Settembre il Solari riceveva dai frati della Certosa di Pavia undici pezzi di marmo di Carrara per fare la sepoltura di Beatrice e così ne faceva confessione scritta e sottoscritta da Francesco Coyro perchè egli non sapeva scrivere:

«Die XIV° Septembre 1497.

Io. Cristhoforo da Sollaro dicto el Gobo ducale Scultore confesso *[de]* havere hauto dali venerabili frati de la Certosa de Pavia pezi[a]) undici de marmoro da Carrara de la mesura infrascripta *[che]* pexano in summa centenara centoquarantadua libre vinti, cioè centenara 142 L^bre^ 20 al pexo[b]) de Pavia da onze 28 libra: quale me *[fu]* consignato a casa sopra Carra sete de ordinazione del nostro Illustrissimo Signore per uso de la sepultura me *[ha]* ordinato la Excelentia sua faza[c]) ad Sta Maria de le Gratie de Milano. Et in fede de questo non sapendo lui scrivere ad richiesta sua io Francisco Coyro me sono scripto et sotoscripto de manu mia.

Primo Pezi 2 longhi brazi 4 onze 6 alla mesura de Milano grosso cioè l'uno onze 6 l^a^ onze 9 et laltro grosso onze 4 l^a^ onze 9

Pezo 1 longo braza 1 onze 9 grosso onze 4 l^a^ onze 8
Pezo 1 longo braza 5 onze 6 grosso onze 4 l^a^ onze 8
Pezo 1 longo braza 2 onze 8 grosso onze 8 l^a^ onze 9
Pezo 1 longo braza 2 onze 3 grosso onze 4 l^a^ onze 7
Pezo 1 longo braza 4 onze 3 grosso onze 5 l^a^ onze 7
Pezo 1 longo braza 1 onze 3 grosso onze 3 l^a^ onze 13
Pezo 1 longo braza 3 onze — grosso onze 5 l^a^ onze 9
Pezo 1 longo braza 3 onze — grosso onze 10 l^a^ onze 12
Pezo 1 longo braza 3 onze 10 grosso onze 7 l^a^ onze 23

Summa Pezi 11 che pexano in summa centenara centoquarantadua libre vinti al pexo de Pavia; et la mesura suprascripta è de Milano.

Franciscus Coyrus suprascriptus in fidem uti supra manu propria subscripsi.

Pezo 1 longo braza 2 grosso braza 1 onze 6 l^a^ onze 18, pexa centenara vinticinque libre septanta alla mesura et pexo uti supra, consignata al suprascripto magistro Cristhoforo adi 24 Octobre 1497 de la Certosa suprascripta.

Idem Franciscus manu propria.

---

a) pezzi.
b) peso.
c) faccia.

1) Arch. cit. Autografi — Solari.

[A tergo:] Lista de marmoro tolto al monasterio a nome del signore per fare una sepultura ad Sancta Maria da le Gratie»[1]).

I documenti della Certosa non fanno più cenno di quei lavori per la facciata, che il duca raccomandava ai monaci in favore del Solari. Vedremo in seguito ciò che possa spettare a Cristoforo di quella grande pagina d'arte che è la fronte della Certosa.

L'opera di Cristoforo per la fabbrica del Duomo di Milano fu lunga e attiva. Il 18 febbraio del 1501, come si legge negli Annali, i consiglieri della fabbrica lo nominarono fra gli adetti, in questi termini che ci piace riportare anche perchè vi impariamo che la fama dell' artista era già grandissima allora:

«Requisitus magister Christophorus de Solario dictus Gobbus, ad instantiam dominorum deputatorum ad laborandum in servitiis fabrice venerande in figuris dictis prius ac in medium adductis pluribus rationibus in ejus absentia et maxime dicto de ejus peritia, scientia et ingenio tam in sculpendis figuris ipsis, quam in architectura et aliis, nec praeterito sub silentio quod ipse Gobbus maximo honori et glorie est huic Mediolani, ex qua oriundus est, cum in ipsa parem non habeat sibi in sculptura; et tandem admissus in senatum et interrogatus de conventione seu de accordio suo, quatuor petiit principalia: Et primo quod nolebat subjacere mandatis nec arbitrio ingeniariorum, et vult auctoritatem accipiendi eas omnes petias marmoris, quae sibi placuerint et erunt ad propositum suum pro figuris suis seu statuis sculpendis, et vult facere posse figuras ad arbitrium suum. Secundo dixit nolle subjacere imperio superstitis cassinae, nec sibi dari notas, eo quia vult laborare in horis pastorum lapicidarum, et ire ad comedendum ad sui libitum cum protestatione tamen faciendi semper debitum suum, ac multo plus laboraturum, quam si timeret de notis. Tertio quod vult et habere intendit salarium suum seu mercedem suam singulo mense. Et quarto quod adveniente casu valetudinis ejus adverse, quam Deus avertat, quod pro eo tempore vult haberi pro bono, ac tamquam si laboraret, modo tempus infirmitatis non praetereat annum, quo in casu petit more majorem reduci ad mediam pagam.»

L'11 Marzo il suo salario fu fissato in lire mensili 23, soldi 6, denari 8; il 6 Maggio riceveva incarico di eseguire le parti in metallo per le statue di S. Ambrogio, S. Agostino, S. Gregorio destinate «ad ornamentum tyburii» cioè la croce, il flagello e il pastorale, che eran finiti a pena nel gennaio del 1502.

Il 21 febbraio dell' anno stesso i deputati alla fabbrica «ordinaverunt quod magister Christophorus de Solario dictus Gobbus vadat ad prederias[a]) pro provisione marmoris pro figuris duabus magnis, videlicet

---

[a]) cave di pietra.

[1]) Arch. cit. Autografi — Solari.

Adami et Evae, brach. 24 vel ut fieri poterunt, et pro provisione ejus totius marmoris, quod erit necessarium pro figuris ab eo fiendis, et hoc cum dominis Christophoro Malumbra et Joanne Francisco Casato deputatis». Le due statue si conservano nel Duomo e ne parleremo più innanzi.

Il 10 Agosto, il Solari riceveva autorizzazione dai fabricieri di lavorare intorno a sei medaglioni di marmo per conto del maresciallo delle truppe francesi, Gian Giacomo Trivulzio.

Poco dopo, nuova prova della stima che i fabricieri tributavano allo scultore, gli concedevano un tagliapietre nella persona di Gerolamo da Novara perchè lo aiutasse, assegnandogli il salario giornaliero di soldi otto e a Cristoforo, secondo la sua domanda, sei brente di vino all' anno.

Nel febbraio del 1503 il Solari prese parte al concorso pel disegno della porta del Duomo verso Còmpito: il 12 Agosto del 1504 ritornava ancora al lavoro al servizio di Gian Giacomo Trivulzio, per un anno, per alcune opere non precisate ma che non dovevan essere solamente le medaglie ricordate prima, nonostante quanto si crede, perchè il lungo periodo dei lavori assicura che dovette trattarsi di lavori di maggiore importanza, forse quelli per la cappella gentilizia costrutta e ornata dal Trivulzio in San Nazaro. Nel 1505 il nome del Solari «lapicida et sculptore dignissimo» è ricordato incidentalmente nei registri del Duomo: intorno alla fabbrica s'aggirava una numerosa schiera di giovani apprendisti scultori e noi amiamo credere che il Solari fosse il genius loci nel grande cantiere. Lo prova la considerazione grandissima in cui egli era tenuto. Ecco come è formulata, per esempio, la nomina del Solari ad architetto, il 2 Marzo del 1506:

«Non modicam capientes domini deputati spem et opinionem de magistro Cristophoro de Solario et de ejus ingenio, arte pratica, mensuris, sufficientia et aliis partibus, que doctum et prudentem architectum faciunt, eundem magistrum Christophorum Solarium in inzignerium fabricae eligunt, ita tamen quod sculpendi exercitium non relinquat, iniungentesque magistro Io. Antonio Amadeo, quod eum in inzignerium seu architectum admittat.» E più tardi è chiamato «magister a figuris et inzignerius». L' 8 Giugno di quell' anno stesso un Agostino da Solario, forse parente di Cristoforo, veniva ammesso «ad laborandum ad fabricam» come scultore, con piccolo salario; più tardi è detto ch' egli eseguiva anche figure. Frattanto Cristoforo Solari era chiamato da diverse persone che ricorrevano a lui nella sua duplice qualità di architetto e scultore, così che la Fabbrica del Duomo era costretta a prender provvedimenti per impedire le assenze dell' artista. Bisogna arrivare al 1514 per trovare qualche altra notizia degna di nota negli Annali del Duomo sul conto del nostro Cristoforo. L' 11 Dicembre i deputati alla fabbrica,

volendo soddisfare l'artista pel tempo in cui aveva lavorato, dopo il suo viaggio a Roma, stabilivano di sborsargli il denaro che restava ancora ad avere e lo riprendevano al servizio insieme al nipote Michele da Merate; la bottega del Solari era situata in un locale di proprietà della Fabbrica, in piazza Camposanto, dietro il Duomo. Nel 1515 fu assunto in servizio anche il figlio di Cristoforo, Paolo scultore, che aveva presentato una statua che era stata trovata bella, e gli furono assegnati soldi 5 per ogni giornata di lavoro. Ma di nuovo l'8 Dicembre Cristoforo si assentava per andare a lavorare altrove, insieme al nipote Nicola da Merate, fino al Natale e i Deputati gli concedevano l'autorizzazione. Il 7 novembre 1519 questi nominavano architetto della fabbrica Cristoforo «praefatae fabricae sculptoris» con lo stipendio di lire 24 mensili, e il 4 Giugno 1520 era dato a compagno a Bernardo Zenale nella fabbricazione del modello della fabbrica. Del 6 Giugno 1521 troviamo che Paolo Solari, figlio di Cristoforo, e altri due scultori furono espulsi dai lavori, senza che ne sia precisata la ragione.

Vedremo più avanti della participazione del Solari alle fabbriche delle chiese della Passione e di S. Maria presso S. Celso in Milano.

Il viaggio a Roma del Solari dovette avvenire intorno al 1514 perchè il Bertolotti ricorda come nella chiesa di S. Girolamo della Carità esistesse questa epigrafe:

ALBERIO SOLARIO MEDIOLANENSI
ARCHITETTO PERITISSIMO
VIXIT AN. LIII.
PETRVS CHRISTOPHORVS ET ANDREAS
FRATRI B. M. PP. MDXIIII

Se nel 1514 è possibile che egli si trovasse a Roma è certo che non vi si dovette trattenere a lungo. Il Calvi fà coincidere la sua andata a Roma insieme ad altri milanesi studiosi delle arti con la caduta di Lodovico il Moro e la sua presenza a Milano pochi anni prima di questo avvenimento è accertata da una lettera ducale del 14 Novembre 1495 al Priore della Certosa di Pavia, con la quale lo esortava a sostituire il nostro artista al defunto Antonio Mantegazza per terminare i lavori della fronte del tempio[1]); da altra di Battista Sfondrati al duca, del 18 aprile 1497, in cui si parla della fabbrica di Santa Maria delle Grazie e dei marmi da inviarsi da Carrara a Venezia e di qui a Milano[2]) e dalle confessioni dell' artista, in data 14 Settembre e 24 Ottobre 1497, d'aver ricevuto ordine di fare il sepolcro a Beatrice d'Este nella chiesa delle

---

[1]) Archivio di Stato di Milano. Missive ducali 201. c. 75. v°.

[2]) Arch. cit. Autografi — Solari.

Grazie e i relativi marmi dai monaci della Certosa di Pavia[1]). Se si crede al Calvi, l'artista, subito dopo quei lavori, si recò a Roma. Il Vasari racconta un fatto che vale a provare, comunque sia la fede che all' aneddoto si voglia prestare, la fama che il Solari godeva anche fuor di Lombardia. Michelangiolo aveva condotto a fine, intorno al 1498, il gruppo della Pietà, ora nella chiesa di S. Pietro in Roma, commessogli con contratto del 27 agosto di quell' anno, dal cardinale Giovanni de la Groslaye de Villiers abate di San Dionigi, ambasciatore di Carlo VIII presso la Santa Sede. Desideroso il Buonarroti di conoscere il giudizio che si faceva del suo lavoro si era spinto fra le persone accorse a vederlo e, accostatosi a un crocchio di giovani milanesi, udì che uno di questi, interrogato chi fosse l'autore di quell' opera, rispondeva essere il Gobbo, loro concittadino; così che, dispiacente il grande maestro che il lavoro fosse dato ad altri che a lui, una notte, a chiaror di lampada, si recò a incidervi il proprio nome[2]). Nel febbraio del 1501 il Solari era ancora a Milano e si presentava al Consiglio dei Fabbricieri che lo aveva richiesto dell' opera sua. E vi si trovava ancora nel 1512 quando i fabbricieri di S. Maria presso S. Celso, avendo acquistato da tempo il terreno dinnanzi alla chiesa, pensarono ad aprirvi dinnanzi un cortile, attuando un modello del Gobbo. I ricordi del Santuario ricordano infatti:

«1505 — ultimo mensis junij. Conclusum est quod fiat claustrum ante ecclesiam Sancte Marie iuxta modum seu modellum factum per magistrum Christoforum de Sollario 1512, primo Settembre. Chel se parla al Gobo»[3]).

Nel 1513 preparava un modello, in concorrenza di Tommaso Rodari, per la nuova abside del Duomo di Como[4]).

Nell' anno stesso il Solari aveva lavorato intorno a un gruppo di Ercole e Caco pel Duca di Ferrara, come provò il Venturi[5]).

Se nel 1514, anno della morte di Alberio a Roma, il Gobbo si trovasse di nuovo in quella città o se il suo nome, che figurava nella iscrizione riportata dal Bertolotti indicasse solamente ch' egli concorse, coi fratelli, stando a Milano, alle spese della lapide e al mesto tributo di lagrime, non risulta bene. Certo è che egli prese parte agli studï per l'erezione del tiburio del Duomo di Milano, che dava luogo a discussioni

---

[1]) Arch. e loc. cit. — Calvi, op. cit.

[2]) V. Corrado Ricci, «Michel-Ange» ediz. Alinari, Firenze. 1902.

[3]) Arch. di S. Celso. Ad ann. pag. 220: riferiti in nota ms. a l'opera del Calvi fra i ms. Caffi presso la Società Storica Lombarda cit.

[4]) Calvi op. cit.

[5]) «Un gruppo marmono di Cristoforo Solari.» Modena 1883 e «Archivio Storico dell' Arte» 1894, pag. 55.

interminabili: e che il 4 Giugno del 1520 fu dato a compagno a Bernardino Zenale per la fabbricazione di un modello. Nel marzo del 1523 era ancora a Milano; e nel libro del Censo del 1524 fra i censiti della parrocchia di S. Babila entro la città è appunto ricordato «Maestro Christopharo da Sollaro ditto el Gobo Ducati 400».

Uno degli ultimi ricordi del Gobbo, è in un istrumento del 18 Marzo 1523 nel quale egli assisteva alla costituzione di dote di un pezzo di terra che certo Febo Lampugnano faceva alla sua figlia Daria sposa di Paolo Emilio figlio di Cristoforo alla quale assegnava pure diverse gioie, collane d'oro ed alcuni diamanti legati in anelli[1]).

A Cristoforo si attribuiva dagli storici di Novara la statua di Melchiorre Langhi Protonotario Apostolico in quella città al tempo del Vescovo Matteo Schiner detto Longone († 1522): statua che faceva parte di un monumento che nella ricostruzione di quella cattedrale fu tolto[2]). Ma di questo come di altre attribuzioni analoghe sarebbe difficile trovare l'origine e il fondamento.

Cristoforo Solari morì in maniera misera. Mentre nel 1527 stava ultimando una fontana, di commissione della Marchesa di Mantova, fu colto e morì della peste importata in Italia dalle milizie del Connestabile di Borbone avviate all' assalto e al sacco di Roma. Alla marchesa ne dava notizie un suo agente con lettera del 25 giugno, in questi termini: «Mentre il Gobbo, che è uno delli primi maestri d'Italia, stava finendo la fontana, morì di peste. Riprese il lavoro il figlio di lui, che è riuscito buon maestro, ordinò il piede del vaso che deve ricever l'acqua a maestro Cristoforo, tagliapietre del Duomo di Pavia, il restante sarà fatto da maestro Paolo Solaro figlio del Gobbo a Milano, conosciuto da tutti i tagliapietra di Milano.»[3])

*

Nella navata trasversale della chiesa della Certosa di Pavia giacciono stese, l'una presso l'altra, le statue funerarie di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este (Fig. 38). Quest' ultima, eseguita nel 1499 e poco dopo l'altra, faceva parte della tomba che il marito le fece innalzare in S. Maria delle Grazie di Milano e che, secondo il Verri, era costata 150 scudi d'oro: scomposta più tardi, i varii pezzi andaron dispersi e solo nel 1564 furon salve le due statue da Oldrado Lampugnani, come ricorda il Valerio

---

[1]) Girolamo Luigi Calvi «Notizie dei principali Architetti, scultori e pittori ecc.», Milano, Vol. II. Agnelli 1865.

[2]) «Novara sacra del venerabile vescovo» Carlo Bescapè. Novara. Merati, 1878, pag. 414, nota.

[3]) Bertolotti «Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova» (in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per la Provincia Modenesi»; III, Vol. III, Parte I).

nelle sue note manoscritte, con lo scopo di donarle alla Certosa. I documenti che abbiam riportato provano in modo non dubbio che caddero in errore gli scrittori che le attribuirono ad Andrea Fusina e il Vasari che le diede a Gian Giacomo della Porta.



Fig. 38. Cristoforo Solari. Statue funerarie di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este nella Certosa di Pavia.

La figura della duchessa, lunga m. 1,78, posa sopra un letto di marmo carrarese sostenuto da un basamento di mandorlato di Verona: il capo s'abbandona sopra un guanciale e dietro le spalle scendono, fluenti, le chiome morbide e inanellate. La veste ricchissima, ornata di una rete a

fiocchi, la ricopre tutta e soli ne escono i piedi, calzati di sandali; le mani son raccolte sotto un drappo dal quale escono le dita delicate ornate di anelli: in complesso la figura non è piacente, benchè si sappia che Beatrice morì giovane ancora. Una certa durezza nei lineamenti, nel mento grosso, nel collo taurino, nel petto largo si nota nell' esecuzione del lavoro. Il busto di Beatrice, che si conserva al Louvre, attribuito dal Venturi a Gian Cristoforo Romano, ce la presenta a pena di tre lustri d'età e molto più gentile d'aspetto, ma è certo che la posa della figura, stesa nella rigidità della morte nella statua della Certosa, deve aver contribuito ad accrescere le difficoltà per l'artista che d'altra parte non era ancor giunto alla virtuosità di scalpello delle statue fatte pel Duomo: lo provano certe durezze nell'esecuzione, il tritume delle pieghe, la globosità degli occhi chiusi in cui le ciglia sono intagliate una per una, monotone, parallele, in maniera quasi infantile. La figura del Moro, alta metri 1,81, riposa anch' essa sopra uno zoccolo di mandorlato veronese e indossa l' ampia zimarra raccolta fin verso le ginocchia, dando luogo ad agitati partiti di pieghe: le mani, inguantate, sono disposte in croce; la destra serra la bacchetta ducale, la sinistra il berretto, come nella statua di Gian Galeazzo Visconti; il capo, incorniciato dalla zazzera, poggia sopra un guanciale finemente lavorato. Il sentimento naturalistico vi predomina, come notò il Magenta, su quello religioso e contribuisce a fare di quest' opera una delle più notevoli della scultura lombarda, fuori dell' orbita dei Mantegazza e dell' Amadeo che hanno caratteri speciali come proveremo in altro scritto dedicato e questi maestri.

Al di sopra del Duomo, in corrispondenza alla sagrestia settentrionale, sorge la statua dell' Adamo e dalla parte opposta l' Eva, eseguiti, come assicurano i pagamenti riportati, nel 1502 da Cristoforo Solari (Fig. 39 e 40). Le due statue sorgono isolate, come in posto d' onore, in uno di quei cortiletti pensili che sono il risultato del meraviglioso movimento di linee e di corpi di fabbrica che si svolge nella parte superiore della Cattedrale milanese. In origine stavano dinanzi alla fronte del Duomo, dove le vide il Vasari. L' Adamo sorge sopra un piedistallo poligonale ornato ma che non dev' esser stato fatto per tale scopo: la statua è in marmo bianco qua e là macchiato dai licheni che, con le loro macchie oscure annidantisi nelle insenature della pelle e dei muscoli, contribuiscono a delineare più fortemente la modellatura, che è un po' debole. Il nostro primogenitore, dall' aspetto dolce, quasi apollineo, appoggia il peso del corpo sulla gamba destra e il braccio sinistro sul lungo manico della zappa: intorno ai lombi un tralcio copre e gira. Ai suoi piedi un putto seduto, modellato con grazia squisita, paffuto e sorridente come un piccolo Bacco, volge la testa in alto. Il modellato del corpo di Adamo rivela



Fig. 39. Cristoforo Solari. Adamo, sul Duomo di Milano.

più delicatezza che forza e spira una dolcezza che è un' eco dell' arte del quattrocento: il viso, incorniciato dai capelli abbondanti a ciocche ondulate con leziosità e dalla barba corta a trecce eccessivamente simetriche fra loro, è di carattere leonardesco ed è una riprova dell' influsso che l'arte del grande fiorentino portava anche nel campo della scultura allora. Con quest' opera del Solari il classicismo, attraverso a un avanzo di grazia ancor quattrocentista, si afferma e trionfa. L'arte lombarda che aveva trovato nell' Amadeo il maggior rappresentante nel quattrocento, ma senza uscire dai limiti del bassorilievo o tutt' al più della



Fig. 40. Cristoforo Solari. Eva sul Duomo di Milano.

statua di carattere decorativo, col Solari prelude già alla disinvoltura e al senso moderno del XVI secolo. Tuttavia nell' esilità di forme dell' Adamo, dalle membra quasi delicate, le spalle un po' strette, la profilatura elegante, il Solari non rivela ancora l' arte più disinvolta e classica benchè meno piacevole che rivelò poi, come vedremo. L' Eva, collocata anch' essa sopra un piedistallo, si appoggia, con la sinistra, al tronco d' albero intorno al quale si avvolge il serpente tentatore e tiene nella destra il pomo offertole mentre volge il capo dalla parte opposta del serpente, quasi a ultimo tentativo di difesa: ma nella mollezza dei movimenti e in un

principio di sorriso che si indovina agli angoli della bocca s'intravvede già la vittoria del tentatore su di lei; ai suoi piedi è seduto un putto grassoccio e ricciuto, men bello del suo compagno ai piedi di Adamo. Una particolarità del nostro scultore consiste nel modo di disporre i capelli, a ciocche ondulate che sembran quasi rivoletti d'acqua scorrente e che, dietro la nuca di Eva, si dispongono in due lunghe ciocche che si dividono sulla schiena per ricadere l'una sul braccio destro, l'altra intorno al tronco. Il modellato è men sapiente che nell' Adamo ma sommario, senza studio d'anatomia più che superficiale: il ventre è piatto, le gambe sono pesanti, come di legno, i piedi grandi. È più che autorizzato il sospetto che altri finisse ed eseguisse in buona parte questa figura femminile; forse chi cooperò al lavoro fu il Gerolamo da Novara datogli come compagno dai fabbricieri del Duomo perchè il Solari era anche occupato altrove, specialmente in quell' epoca, per il Trivulzio. Anzi l'Albuzio ne faceva autore Angelo Marini detto il Siciliano. Tuttavia la statua d'Eva, veduta dall'alto e di profilo, non manca di dolcezza e di attrattive. Si tenga conto ad ogni modo che il modellato piuttosto sommario, insufficiente, duro, il Solari aveva mostrato anche nell' opera precedente, nella figura di Beatrice, specialmente nel collo e nella parte nuda del petto.

Nella sagrestia meridionale la grande statua di Gesù Cristo legato alla colonna (Fig. 41) porta scritto, sullo zoccolo,

CHRI · GOBI · MLN · OPVS

Appartiene all' ultimo periodo di attività del Solari e rivela già quella mancanza di misura, di garbo e di grazia che caratterizza le opere avanzate. Il Redentore, legato, dietro il dorso con le mani alla colonna, è curvo e quasi in atto di far sforzo per muoversi in avanti e sfuggire alle percosse degli sgherri. Ha il viso dolce, con le lunghe chiome ondulate leziosamente e la barba breve come nell' Adamo, ma quì anche più fine e delicata, come lanugine, il che prova, con la finitezza generale del lavoro, che la statua non era destinata ad avere un modesto compito decorativo come le altre due descritte: l'occhio è acuto, come scrutatore, la modellatura è forte, sapiente, specialmente nel petto, ma un po' tozza e con un principio di esagerazione nella tensione e grossezza dei muscoli, preludente già alle nuove tendenze dell' arte. La regione sopracigliare è globosa e manierata come nell' Adamo: il drappo che avvolge i lombi è tutto disposto a pieghe acutissime a zig zag ricorrentisi l'una dopo l'altra come tante frecce in un modo identico a quelle che si osservano nel letto funebre di Lodovico e di Beatrice. E poichè abbiamo accennato a tale particolarità, che ricorda il modo di eseguire le pieghe proprio dei Mantegazza ma con diversa tecnica (perchè nei Mantegazza sembran di



Fig. 41. Cristoforo Solari. Cristo alla colonna nel Duomo di Milano.

carta e nel Solari ricordano, ripeto, le frecce allineate) parliamo di altre due statue nello stesso Duomo di Milano, il cui esame sembra esser sfuggito fin quì a quanti si occuparono di questo argomento. Vogliam dire le due deliziose figure di S. Girolamo, ritto in piedi, nudo, col teschio in mano, un drappo intorno ai lombi e, immediatamente al di sopra, il S. Sebastiano, che entrambe fan parte della serie di statue ornanti, all' ingiro, la cornice a strombatura del grande finestrone della parte posteriore, in corrispondenza alla Sagrestia. Son modellate con cura, con dolcezza e mostrano palesemente, nell' esilità e nell' eleganza delle forme, l' arte del quattrocento: questi caratteri, sposati alla compostezza castigata delle prime opere dello scultore e le solite pieghe ad angoli piccoli, acuti e spessi del drappo avvolgente i fianchi e ricadente a piombo come di stoffa bagnata, a mò di nodo nel mezzo, mi lascian forte sospetto che ci troviamo dinanzi a due opere giovanili di Cristoforo Solari. Degnissime di nota sono anche le quattro statue di Caino e Abele, Adamo ed Eva nel finestrone rivolto verso la via di S. Radegonda: la loro finezza è grande e l' attrattiva che dànno queste graziose figure del Rinascimento osservate con diligenza è tale che la bella Eva ricorda quella del Rizzo nel palazzo ducale di Venezia e sembra derivare, come quella, da un prototipo classico di singolare bellezza che doveva trovarsi, e forse vi si trova ancora, a Venezia: così si spiegherebbero le somiglianze con quella e la ripetizione di quel tipo classico fattone dal Solari nella stessa Venezia pel monumento Vendramin. Ma di quelle ultime quattro statue del finestrone del Duomo di Milano non è prudente, anche per la difficoltà di osservarle a causa della loro altezza, pronunciarsi circa il loro autore che non è ad ogni modo nè uno dei Mantegazza, nè l' Amadeo, che tenevano il campo a Milano nella scultura. Il Mongeri, con poca accortezza, attribuì a Cristoforo Solari molte statue del Duomo, di caratteri diversi: a sud Sant' Agata, S. Elena, S. Pietro, a nord Giuditta, nell' abside S. Elena (data al Solari anche dall' Albuzio), S. Lazzaro, S. Eustacchio, S. Longino e altre che non precisa o dategli dal Calvi. Ma nonostante le nostre accurate ricerche non abbiam veduto, oltre le descritte più sopra, che una statua, all' esterno, in alto, verso il palazzo Reale, che ricordi da vicino lo stile di Cristoforo. È una figura nuda di donna, a mo' di Venere, che sorregge con la destra un ampio mantello sul capo e che le scende intorno e le copre parte dei fianchi: presenta la modellatura un po' sommaria, le braccia grosse e tozze, cilindriche, e le treccie ondulate stranamente disciolte in varie direzioni come nell' Eva: caratteri che invano si cercherebbero adottati con palese esplicazione, nelle altre figure del monumento. Fra i piccoli bassorilievi sulle portine che mettono in comunicazione i cortiletti in

cima al Duomo intorno all' abside, alcune sculture ricordano un po' l'influsso dell' arte di Cristoforo Solari: in uno di quei bassorilievi la figura nuda d'uomo disteso, ferito dalla serpe, presenta nel tipo del viso barbuto una grande somiglianza con l'Adamo descritto.

Alcune altre opere si dànno volontieri a Cristoforo Solari ma la loro attribuzione è men sicura. Fra queste la principale è il busto del Redentore (Fig. 42), in marmo, nel Museo Archeologico nel Castello Sforzesco a Milano[1]). È in marmo bianco detto di Gandoglia, cui il tempo ha dato una patina giallastra, alto 52 centimetri e largo alla base 46: la parte posteriore è incavata, il che dinota che lo scultore intese diminuirne il peso, forse perchè destinato a una lunetta sopra una porta. L'esecuzione vi è forse un po' sommaria, a grandi piani, ma piena di un sentimento profondo che invano si cercherebbe nelle opere sicure dello scultore lombardo. La testa, in questo busto che rappresenta verosimilmente l'Ecce homo, è dolcemente inclinata sulla spalla destra, gli zigomi sono sporgenti, le labbra grosse e la bocca socchiusa a un lamento, il naso affilato; le chiome lisciate e divise accuratamente in due parti al sommo della nuca scendono abbondanti in ciocche ondulate, la barba è breve a due punte; la modellatura del collo e delle spalle larghe, da cui si staccano le braccia sottili ed ossute, è del tutto originale. Le reminiscenze con l'arte del Solari non mancano, specialmente nell' esecuzione dei capelli leziosamente divisi e delineanti la rotondità del cranio per discendere in ciocche profondamente incavate a ondulamenti, come nella Beatrice e nell' Eva: ma lo studio ingenuo e pieno di sentimento, per quanto ancor duro e angoloso della modellatura, non ha chiaro riscontro con quello delle opere accertate del Solari che in altra figura maschile, l'Adamo, preferisce un modellato tondeggiante e grassoccio. Per tutto questo è più prudente lasciare in sospeso il quesito della ricerca della paternità artistica di questa scultura del Museo di Milano, pur osservando che essa si avvicina alla scuola lombarda del quattrocento e che alcuni particolari ricordano la maniera di Cristoforo Solari. Appartiene evidentemente allo stesso artista che modellò il busto del Museo anche un uguale raffigurante forse S. Giovanni Battista, nudo, con lunga chioma, il capo tristemente reclinato in avanti, di proprietà del marchese Fassati di Milano (Corso Venezia 22, casa Sola) e che qui riproduciamo (Fig. 43). V'è la stessa modellatura larga e un pò sommaria del petto, le spalle larghe e ossute, le braccia sottili e l'ugual profondo sentimento nel viso scarno e vigorosamente espresso. Anche in questa scultura lombarda non mancano rapporti con l'arte del Solari, specialmente nella forma del cranio e delle ciocche dei

[1]) G. Carotti «Relazione delle antichità entrate nel museo patrio di Archeologia in Milano nel 1890».



Fig. 42. Museo di Milano. «Ecce homo» già attributo a Cristoforo Solari.



Fig. 43. Milano, proprietà del Marchese Fassati. S. Giovanni Battista.

capelli ondulati: presenta somiglianza anche col busto di S. Gio. Battista del Museo di South-Kensington, attribuito a Leonardo, nella modellatura, nelle braccia sottili, nella forma delle chiome.

Nella raccolta del Museo di Milano alcuni altri pezzi scolpiti ci offrono occasione di parlarne presentemente. E incominciamo con l'osservare che l'opinione del dott. Diego Sant' Ambrogio[1]) che il pallio o trittico di marmo con le figure di Cristo nel sepolcro nel mezzo e S. Giovanni Evangelista e la Vergine ai lati, proveniente da Vighignolo, appartenesse al monumento o sarcofago di Beatrice d'Este, non ci par giusta. È vero che i soggetti rappresentati corrispondono a quelli veduti nel 1515 dal Pasquier le Moyne (benchè questi notasse un po' sommariamente che la tomba di Beatrice aveva «dessoubz près terre notre Seigneur en tombeau» senz' altro) e che la qualità del marmo, cristallino, di grana serrata ed omogenea con spezzatura saccaroide, è la stessa del monumento funebre di Beatrice: ma ciò non è sufficiente per il critico d'arte. Bisognerebbe provare che lo stile è lo stesso nei due lavori, il che non è. L' esecuzione del rilievo del Museo è sommaria, specialmente nelle parti in cui dovrebbe pronunciarsi l'anatomia: gli occhi sono ottenuti con due fori, i capelli sono a ciocche come serpentelli agitati dal vento così che una delle figure pare una Medusa: le pieghe, così caratteristiche nelle due figure degli Sforza e nel Cristo del Duomo, ad angoli acuti come frecce, sono invece in questa scultura del Museo di tipo arcaico, tondeggianti e correnti tutte parallele, così che le braccia rivestite delle maniche della tunica sembran come tubi rigati e quelle del petto cadono fiacche e uguali a destra come a sinistra, senza nessuna ricerca della verità. Nello stesso Museo la bellissima testa recisa di S. Giovanni, eseguita in terra cotta leggermente dipinta, presenta nella profondità del sentimento un interesse notevole per lo studioso dell' arte. La bocca semiaperta nel dolore della morte mostra un po' i denti allineati, il viso è affilato con le narici profonde, le labbra piccole, le guancie infossate: i capelli e la barba son disposti a ciocchette brevi e inanellate. La scultura è interessante, data l'affinità del soggetto, per un confronto con la testa del Redentore su descritta: si tratta di due artisti diversi ma il confronto è utile per provare le diverse tendenze nello stesso periodo artistico. E poichè parliamo di questa collezione ricordiamo alcune altre sculture analoghe che presentano qualche affinità con l'arte di Cristoforo Solari ma che, per certe deficenze, potrebbero appartenere o al suo periodo giovanile o a qualche imitatore: data la penuria di opere del nostro artista non è possibile, allo stato presente degli studi sull' arte

[1]) Diego Sant'Ambrogio «Il pallio o trittico marmoreo di Vighignolo» (in «Archivio Storico dell' Arte», 1896).

lombarda, precisare di più. Nella sala delle sculture del Busti detto il Bambaja v'è una piccola testa di Gesù Cristo incorniciata da lunga barba e chiome abbondanti, gli occhi profondi, le orecchie inclinate, che rivela un artista non ancor sicuro di sè: le ciocche son disposte con monotona simmetria, come nelle più antiche figure e scendono a linee ondulate; gli occhi hanno intorno all' orbita certi tagli rudi che vorrebbero rappresentare le rughe; e le chiome e la barba presentano certe curiose protuberanze o rilievi tondeggianti come se ricoprissero dei piccoli gonfiori dell' epidermide: caratteristica che potrebbe servire a raggruppare con questa altre sculture sparse altrove. Nella stessa raccolta, sopra un pancone, è una piccola testa di S. Giovanni anch'essa ricoperta di lunghe chiome inanellate, ma l'esecuzione liscia, sapiente, rivela un periodo più avanzato. Potrebbe essere di un imitatore di Cristoforo Solari l' altra bella testa, nella sala delle terre cotte, con gli occhi chiusi, la bocca troppo aperta e la barba e le chiome disposte a ciocche troppo numerose, profonde, serpeggianti in linee monotone.

Così dicasi della testa in terra cotta della seconda saletta del Museo Civico di Pavia, nel palazzo Malaspina, della quale diamo qui la riproduzione (Fig. 44). Il Cristo, in mezzo busto, con la testa ovale incorniciata della ghirlanda di spine, presenta le fronte molto spaziosa, le occhiaie dure, gli occhi e la bocca tagliati profondamente, la barba a tre punte a ciocche disposte troppo simmetricamente e le chiome lunghe in abbondanti spire serpeggianti che ricadono sulle spalle. L' esecuzione sommaria e l' insufficiente conoscenza dell' anatomia nella modellatura del petto nudo mostrano che ci troviamo dinanzi a un lavoro di un modesto artista che tuttavia potrebbe aver cercato d' imitare qualche opera del Solari, come lascierebber sospettare il tipo predominante, la forma dei capelli e la regione sopracigliare globosa.

Si dà a Cristoforo Solari il fine medaglione con la Deposizione di Gesù Cristo nel centro del bassorilievo del pallio nell' altare maggiore della Certosa di Pavia: ma l' esilità delle forme e le pieghe monotone, lunghe, tondeggianti, ben lontane dalla maniera trita e angolosa di Cristoforo, ci consigliano a togliere questa dall' elenco delle sue opere. Non esitiamo invece ad attribuirgli una scultura della stessa Certosa, che qui vien riprodotta e raffigura la Pietà (Fig. 45). Il Cristo sorge, dai fianchi in su, sopra la tomba, il capo dolcemente reclinato nel sonno della morte, le braccia aperte e le palme tese con due grosse piaghe, sorretto da due angioli, avvolti in ampia tunica, inginocchiati sul sepolcro. Il tipo del Redentore, dolce e un po' molle, col cranio troppo sviluppato come nel Cristo alla colonna della sagrestia di Milano, il viso largo, squadrato, dei due angioli dalle chiome abbondanti, che invano si cercherebbero nelle

opere degli altri maestri principali che lavoravano allora in Lombardia e sopra tutto le pieghe trite, parallele, minute come nelle statue funerarie del Moro e di Beatrice, e ben diverse da quelle dei Mantegazza e di Amadeo della seconda maniera che son nervose, cartacee a zig zag, son caratteri proprii dell' arte del Gobbo. Forse la scultura — che presenta una vigorìa notevole in confronto alle opere posteriori dell' ar-

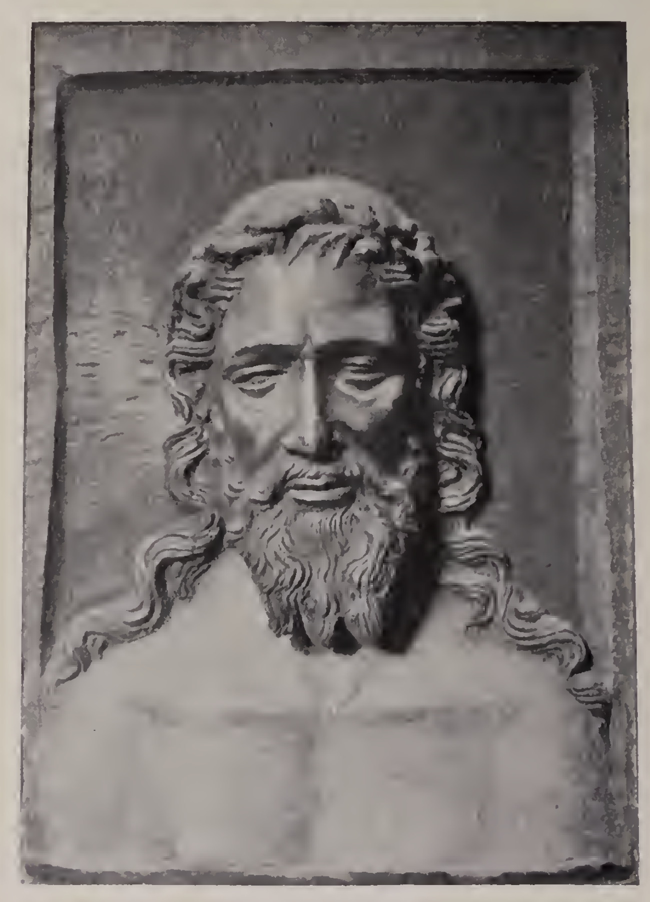


Fig. 44. Museo di Pavia, Testa del Redentore.

tista — appartiene al tempo in cui egli lavorò alla Certosa dopo la morte di Antonio Mantegazza al quale successe nel 1495. Alcuni rapporti con la maniera del Solari si ritrovano anche nella figura di Cristo morto sull' avello nella chiesa della Villa a Castiglione di Olona, specialmente nel modo di piegare del sudario: ma la modellatura assai povera lascia forti dubbi sulla paternità artistica di qesta scultura che potrebbe essere di qualche imitatore del Solari. Men sicura è la ricerca dello stile del Solari

nei molti medaglioni che si ammirano nelle case, nei cortili antichi di Milano e in alcune collezioni private. Gli si attribuisce un bel medaglione nella collezione del Principe Trivulzio e si è da qualcuno disposti a vedere l'opera sua in alcune decorazioni plastiche di edifici. Il Mongeri, per esempio, fa il suo nome a proposito dei begli avanzi di fronte al palazzo del Monte Napoleone, nella casa Modigliani, già Frua, con medaglie a ritratti sforzeschi: altri di questo genere si vedono nel cortile della casa



Fig. 45. Cristoforo Solari. La *Pietà* nella Certosa di Pavia.

Dal Verme in Foro Bonaparte, intorno a un giro di portici a belle colonne composite, nelle quali però l'unghia protezionale delle basi ricorderebbe un' arcaica tradizione lombarda. Nè l'esame può esser molto proficuo per ricercare se e quali delle statue nella parte più alta della fronte della Certosa di Pavia possano ascriversi al Solari: data la loro distanza dobbiamo accontentarci di accennare che il S. Sebastiano, ignudo e con le mani legate a tergo, per la bellezza della modellatura e l'eleganza dei movimenti è stato dato già al nostro Solari, benchè in forma dubitativa e potrebbe essere una sua opera giovanile: e che l'Adamo (Fig. 46) e l' Eva appog-

giati a un tralcio ciascuno con un putto, al sommo dei piloni centrali, benchè dati ad Angelo Marini[1]) (che, come vedemmo, avrebbe finita la statua d' Eva nel Duomo di Milano, secondo l' Albuzio) per le forme di esecuzione un po' sommaria, pel collo taurino, per le mosse, pel tipo del putto e specialmente per la somiglianza con l' Adamo del Duomo potrebbero essere opera del Gobbo.

*

Cristoforo Solari ha lasciato traccie notevoli di sè anche nel campo dell' architettura.

La chiesa di S. Maria presso S. Celso è un bell' esempio delle sue tendenze nell' arte della squadra e delle seste (Fig. 47). Il santuario, una delle più ricche costruzioni del XVI secolo, era stato però incominciato nel quattrocento: nel 1493 vi si eran poste le fondamenta ma le controversie intorno al disegno da scegliersi fecer ritardare i lavori. Nel 1493 è Gian Giacomo Dolcebuono che ne appare l' ingegnere, se crediamo al Mongeri e agli storici locali. Certo è che fin dal 1478 (come rileviamo da un prezioso fascicoletto di spese per operai) il Dolcebuono figura come adetto ai lavori del luogo e precisamente di una cappella dedicata a S. Celso[2]). Nel Giugno il Dolcebuono avrebbe ceduto il posto a un Cristoforo, molto probabilmente il nostro Solari, come fu supposto. Ma il Dolcebuono riappare ancora come architetto della fabbrica nel 1492, poi nel 1498 e presentava il modello della cupola e del lanternino. Ma anche la primitiva ossatura (ideata a una sola navata come il S. Maurizio o Monastero Maggiore, altra fabbrica dovuta al Dolcebuono) fu alterata e le navi accresciute a tre. Fin dalla prima sua costruzione si andava maturando il pensiero di innalzare dinnanzi alla chiesa un portico o claustro: il primo disegno fu presentato, come appare dai documenti ricordati dal



Fig. 46. L' Adamo sulla fronte della Certosa di Pavia (da un ingrandimento dal basso).

[1]) Diego Sant'Ambrogio «La statuaria nella facciata dalla Certosa di Pavia». (Nel «Politecnico» 1897).

[2]) Archivio di Stato. Fondo di Religione. Milano. Convento di S. Celso. OO. VV. Cartella 218, p. a.

Mongeri, il 30 giugno 1503 dal nostro Solari ma, senza che se ne conosca la causa, non fu attuato che dieci anni dopo, se pure, come è discutibile, il disegno scelto nel 1513 e nel 1516 era ancora il suo. Bernardo Zenale assistè alla fabbrica della chiesa fino al 1526 e gli successe Cristoforo dei Lombardi (1533) del quale potrebbe essere la vôlta a botte della nave



Fig. 47. Milano, S. Maria presso S. Celso. Il cortile.

maggiore, la chiusura del claustro verso il cimitero della chiesa conventuale e la contemporanea apertura del cortile verso la via con l' applicazione del rivestimento in marmo, dove è oggi l' ingresso.

Per tutto ciò è poco prudente dare al Solari l' idea del claustro che precede la chiesa, benchè non manchi chi preferisca darne merito adirittura a Cesare Cesariano che sarebbe subentrato al Solari nella direzione

dei lavori. Conta cinque archi per lato e fu in parte alterato quando, construendosi la fronte in marmo della chiesa, si applicarono le mezze colonne ornate di basi e capitelli corinzi di bronzo per uniformarlo al primo ordine della fronte in luogo degli antichi pilastri interamente di mattoni e dell' antica trabeazione, ch' era forse dipinta nel fregio come nella cupola della Passione. Non ostante» (osserva questa volta acutamente il Mongeri) la maschera apposta al claustro, la facciata tutta di marmo, che ne fa il quarto lato, sovraccarica, com' è, di frontoni spezzati, di mensole, di pilastri, di termini, di cartelle, di acroteri, di nicchie, d' inquadrature, e dovunque poi di statue e bassorilieri, riesce ancora l' antitesi del primo. A tanto, dai primi vent' anni del secolo,



Fig. 48. Chiostro di S. Maria della Passione presso Milano di Cristoforo Solari (?).

venuta era l'arte dopo la sua metà! La fronte, com' è noto, è di Galeazzo Allessi. Il claustro è pieno d' attrattive per la bellezza dei profili e per la diligenza della costruzione in laterizio.

La chiesa di S. Maria della Passione, pure in Milano (Fig. 48 e 49), sorse dal 1500 al 1530, per opera dei Canonici Lateranensi, che qui vennero dalla non lontana sede di S. Barnaba: ma si sa che fin dal 1485 Daniele Birago milanese, arcivescovo di Metellino, diede le somme per por mano ai lavori del monastero. Il Lattuada, citando l' autorità del Sitoni, assicura che il padre Abate D. Gio. Francesco Gadio milanese, che fu poi Generale dell' Ordine, vi fece fabbricare la gran cupola e drizzare la via pubblica nella maniera che oggi si vede e che architetto di tutta l' opera fu Cristoforo Solari e non Bramante, come si credeva. Il padre Gabriele Pennotti lasciò una istoria di questi lavori ma senza aggiungere notizie precise sull'

opera ascritta al Solari, al quale ad ogni modo convien lasciarla, visto che nulla vi si oppone. Il Mongeri suppone che il Solari si ispirasse, nel disegno della cupola, a quella ideata da Bramante per S. Pietro a Roma e che quindi l'artista lombardo vi si applicasse dopo il suo ritorno di là. La cosa è, più che probabile, certa. Anzi il Lattuada dice che la cupola fu eretta intorno al 1530; noi sappiamo che il Solari morì nel 1527: è dunque sicuro che, se egli ne diede il disegno, non potè diri-



Fig. 49. Cristoforo Solari. Milano, Cupola della chiesa della Passione.

gerne i lavori a meno che si debba riportare più a dietro la data della costruzione assegnata al 1530 dal Lattuada, con un dubitativo circa. Il tempio fu ideato da principio a forma di croce greca e solo in seguito fu prolungato a croce; certo è che la fronte del tempio fu guastata col pretesto di arricchirla nel 1692: ma le forme nelle parti originali e il profilare severo del fianco e della cupola attestano nell' autore, come notava il Mongeri, una mente educata ad esempï eletti e dotata di un profondo senso d'arte. Il mutamento della costruzione da croce greca a croce

latina appare dal fianco che si attacca in falso e sconcia i bracci laterali della croce originale. La cupola è a sezione ottagonale, a tamburo di due piani: d'ordine toscano l'inferiore, jonico l'altro, con finestre e nicchie in entrambi i piani sorrette da colonnette e le finestre coronate di frontoni triangolari e ad arco; quelle al basso traforate e propicienti l'interno della chiesa, quelle superiori ornate a finte statue e di figure a colori. La cupola è coperta da un tetto e chiusa da un lanternino di epoca più avanzata. La costruzione delle membrature è in laterizio mentre le pareti e i piani verticali appaiono intonacati e frescati con inquadrature di colore che si estende a varie forme di fregi nelle fascie degli architravi delle finestre e altrove. L'insieme, specialmente le bellissime profilature in laterizio, è quanto mai ricco ed elegante, come si può vedere anche dalla nostra riproduzione: l'insieme poi è di una grandiosità che prelude già agli ardimenti della generazione di Michelangelo.

Per alcune altre fabbriche si fa incidentalmente il nome di Cristoforo Solari, ma più per richiamo d'idee che per identità di caratteri. D'altronde, come vedemmo, anche le costruzioni a cui egli fu adetto qualche tempo son ben lontane dall'avere per sè tal corredo di notizie certe da poterglisi attribuire con tutta sicurezza. Il Mongeri, per esempio, è disposto ad ascrivergli l'architettura della casa in Milano acquistata nel 1513 da un Tomaso Landriani, dai Bossi, che ne erano possessori e ricostrutta in quel tempo e che passò poi alla famiglia Melzi. L'esterno presentava due piani a pilastri a muro dorici, dipinti a grottesche e le finestre architravate con eleganti profilature e timpani quadrangolari con fregi dipinti nei vani (Fig. 50): sotto il tetto correvano le volticelle abbinate, dipinte. Il cortile, in parte conservato, presenta le colonne composite con bei stemmetti a testa di cavallo nei capitelli, con begli archi tondi a semplici cornici in cotto, piatte: sopra gli archi s'alzano i pilastri a muro e si allineano tondi chiusi. Il profilare delle cornici e degli archi, le linee generali, le decorazioni pittoriche ricordano da vicino uno dei Cortili di S. Pietro in Gessate, la chiesa della Passione e il chiostro di S. Maria presso S. Celso e potrebbe essere che in tutto queste costruzioni avesse predominato la stessa idea regolatrice.

Altre costruzioni per le quali si fa il nome del Solari, come continuatore o collaboratore dell' opera altrui, vengon ricordate nelle storie: ma vantano troppo poca attendibilità per le conclusioni a cui arrivano perchè noi possiamo farne nulla più che un cenno. Il Calvi[1]), ricordando la canonica e il chiostro di S. Ambrogio, lasciati sospesi da Bramante all' epoca della sua partenza da Milano, nota che alla fabbrica del chiostro succe-

[1]) «Notizie dei principali architetti, scultori e pittori ecc.» Parte II.

dette a Bramante certo ingegnere Cozzi, poi un Pietro da Monza, infine Cristoforo Solari che avrebbe condotta a fine l'opera grandiosa. I due cortili che vi dominano presentano un aspetto grandioso ed elegante nel sapiente girare degli archi slanciati su sottili pennacchi e nella bella profilatura delle varie membra architettoniche. Sono quadrati, di metri 60 per

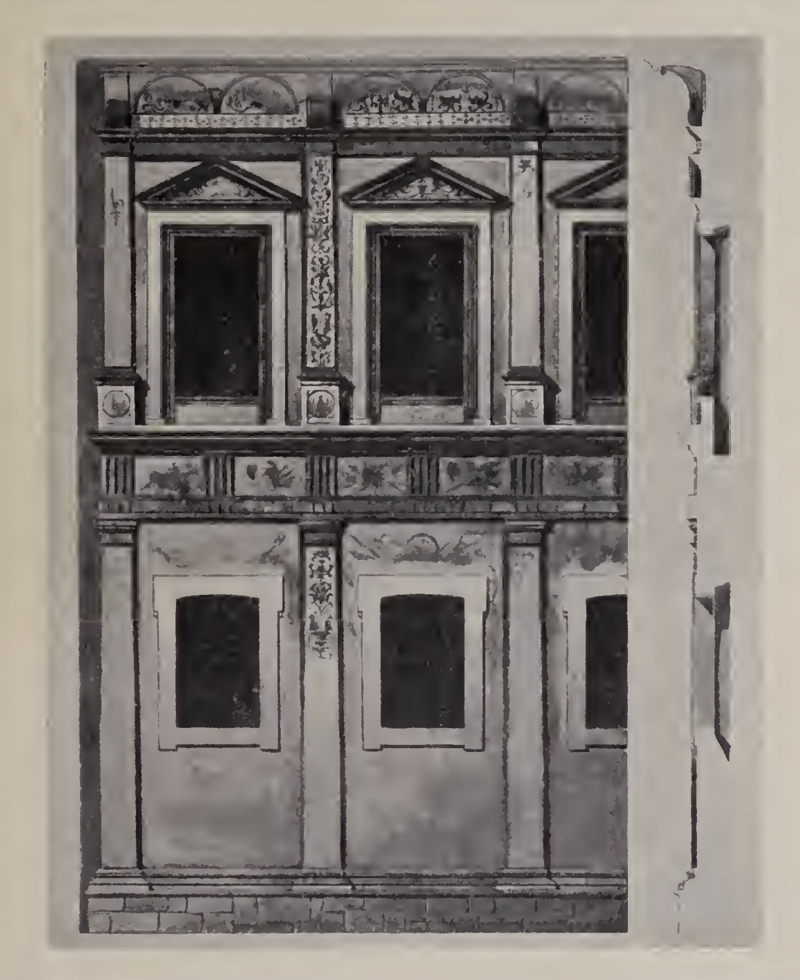


Fig. 50. Il palazzo Landriani, secondo uno schizzo dell' architetto Landriani.

lato, e divisi da un corpo di fabbrica nel quale era il refettorio: l'uno è dorico, l'altro è ionico e gli archi poggiano sopra una sezione cubiforme di trabeazione o pulvino, interposta fra l'impostarsi dell' arco e la tavola del capitello, ad accrescere, secondo i precetti di Brunellesco, eleganza e sveltezza all' insieme. Le celle superiori, divise da piccoli e proporzionati pilastrelli, debbono far parte dell' aggiunta fatta dai continuatori

di Bramante e più che l'opera del Solari saremmo disposti a vedervi, col Mongeri, l'intervento del timido senso artistico del Dolcebuono.

La fabbriceria del Duomo di Como, volendo rendere più ampia la chiesa per gli accresciuti bisogni della popolazione, ne aveva dato incarico a Tommaso Rodari: ma poichè l'opera era di grande importanza si volle conoscere anche il parere di Cristoforo Solari e dell' Amadeo. Per ingrandire la chiesa si doveva abbattere l'abside gotica e costrurre un' abside più profonda con due cappelle laterali e una cupola. Sembra che il Solari propendesse a modificare il progetto del Rodari con una abside di maggior sfondo ottenuta mediante l'aggiunta di due laterali allungamenti paralleli. Furon fatti i due modelli[1]) e quello del Solari ottenne la preferenza (1519). Il Rodari insistè: le discussioni furon lunghe e tenaci. «Multum utro utroque dictu et longa disputatione facta» notano i documenti del tempo, e si stabilì dunque «imitandam fore dictam magistri Cristofori formam et quod fabricare debeat novum modulum cum tiburio nec non fornices seu nitia ex assibus aut cartono pro incidendis capidibus ita ut congruant nunc et in futurum huiusmodi figurae seu modulo per eum magistrum Cristoforum fabricando usque ad consumationem totius operis.» Il Rodari finì col cedere e il progetto del Solari ebbe il sopravvento benchè però il Rodari non abbandonasse per questo la direzione dei lavori che tenne fino al 1526[2]). Nel Museo Civico di Como si conservano due modelli in legno di quella fabbrica: l'uno è dato al Rodari, l'altro al Solari e al Rodari in comune. L'uno di essi rivela un carattere di Rinasciamento più maturo, più perfetto, e potrebbe appartenere piuttosto al Solari che al Rodari, il quale ultimo era meno al corrente delle nuove tendenze classiche talchè in lui prevalse sempre piuttosto il decoratore che l'architetto. Ma poichè i ricordi fanno cenno di diversi modelli non possiamo con tutta sicurezza asserire che i due modelli rimasti sian proprio quelli dei due contendenti.

La chiesetta di S. Maria della Fontana presso Milano fuori porta Garibaldi (Fig. 48) presenta tali affinità con gli edifici ai quali il Solari fu adetto da giustificare il sospetto ch'egli ne abbia dato il disegno. Fu iniziata nel primo decennio del XVI secolo, durante la dominazione francese di Luigi XII, come provano e gli stemmi dei capitelli e la lapide dedicatoria in una delle arcate del portico, attestante che i fondamenti furon posti nel 1507 dal vice reggente del re Luigi in Italia Carlo d'Amboise, in

[1]) Sono riprodotti nell' opera di D. Santo Monti, «La cattedrale di Como» (Como, 1897).

[2]) Ciceri, «Selva di notizie». — Alfred Gotthold Meyer «Oberitalienische Frührenaissance, Bauten und Bildwerke der Lombardei». Berlin 1900. II. Il Meyer espose con molto acume la sintesi di questa importante questione artistica. Del Solari ricordò più volte le opere e lo stile e il suo libro è utile a consultarsi.

onore della Vergine al fonte, per aver egli sentito i benefici effetti di quell' acqua. Disgraziatamente il fabbricato della chiesa dei padri Minimi del XVII secolo schiacciò, sotto la sua mole, la originaria chiesetta, alla quale ora si accede scendendo una scala dal piano stradale circostante e ne risultò come una cripta del presbitero soprastante. Due piscine per lavacri d'infermi, di cui una ancora ben conservata, sorgevano in cortili recinti di portici di fianco all' edicoletta centrale. La chiesetta, quadrangolare, ha il soffitto a cresta di vele a pennacchi dipinti con figure di santi; dietro l'attuale altare ne è risultato un piccolo coro rettangolare a vôlto a lunette. La chiesa comunica con l'esterno con sei porte, due per ogni lato, eccettuato quello di fondo. La costruzione esterna si presenta a pilastri a muro reggenti grandi archi chiusi, sotto i quali si vedono i tondi ornamentali, il tutto in mattoni diligentemente disposti; la fronte termina a timpano triangolare elegantemente profilato. È un genialissimo saggio di costruzione modesta, di sapore quasi famigliare, sotto l'influsso di Bramante, con bella fusione dell'antica arte lombarda basata sull'applicazione delle terre cotte e di quella del Rinascimento, che preferisce l'uso della pietra da taglio. Una grande eleganza predomina nei portichetti, nei capitelli ornati di stemmetti a diverse forme, nelle profilature sapienti, nei pilastri ornati a metà di un tondo, come in Bramante, nelle riquadrature dei portici, nelle pitture luinesche della chiesa se non in quelle più povere all' esterno. Data anche l'epoca della costruzione è probabile che se ne debba dar merito a Cristoforo Solari.

*

Di alcuni altri artisti di questa famiglia si trova ricordo in qualche scritto e più nei documenti.

Accenniamo ai principali.

Francesco Solari, figlio di Giovanni, del quale dettò una brevissima e incompleta biografia il Caffi[1], lasciò il proprio nome in una modesta scultura della chiesa di Sant' Angelo, fu eletto ingegnere ducale nel 1464 con lettera del duca del 26 Agosto[2], in luogo del padre, e lavorò nel chiostrino della Certosa di Pavia nell' anno stesso con stipendio di lire due al giorno e nel Duomo di Milano; tre anni dopo, e precisamente nel Giugno, riceveva incarico di fare i balconi da porsi alle finestre del portico sulla fronte dell' Ospedale Maggiore, in tali termini:

«Item deliberaverunt quod Magister Franciscus de Solario fatiat balconos qui poni debent finestris porticus frontespixij hospitalis magni numero XVIII iuxta designium electum per dominos deputatos qui M. Franciscus habeat

[1]) In «Archivio Storico Lombardo» A. V, pag. 693.

[2]) Archivio di Stato di Milano. Reg. Uff. Lib. 90, c. 75.

pro eius solutione ad illud computum pro illo pretio pro quo de quilibet bonus Magister ipsos balconos faceret dummodo domini deputati infra IIII° dies habeant pretium a dicto bono magistro et illud ipsi Magistro Francisco declarent qui balconi sint pulcro modo laborati et facti quod pretium ipsorum balconorum habeat ipse M. Franciscus ab obspitali ad festum indulgentie ospitalis.»[1])

Nell' Ospedale egli continuò a lavorare fino al 1472.

In una lista di creditori vecchi del defunto duca Galeazzo Maria Sforza appare il nostro Francesco quale creditore di lire 100, senza che ne sia precisata la ragione.

Il suo nome appare fra i salariati della Camera, il che prova che prestò l'opera sua anche per opere pubbliche per lungo tempo[2]): il suo stipendio mensile era di lire 17, soldi 4. Nel 1465—66 si stava lavorando intorno al palazzo fatto costrurre dal duca Francesco Sforza in piazza Camposanto per Isabella da Robecco; insieme ai pittori vi lavorava il Solari nelle decorazioni. Sembra ancora ch'egli abbia lavorato nella diocesi di Como, nella seconda metà del quattrocento, senza che si riesca stabilire dove e quando[3]).

Il suo unico lavoro sicuro è il piccolo bassorilievo in marmo, firmato, nell' andito verso la piccola porta della chiesa di Sant' Angelo in Milano, lungo la via della Moscova (Fig. 51). Entro un incasso rettangolare a mo' di cornice è raffigurata la Vergine in mezza figura vestita di tunica e di grande manto che le scende dalla testa e le si appoggia rinserrato sotto il braccio destro; essa si china verso il divin Figliuolo ritto, nudo, sulla sporgenza della cornice; la destra di lei tocca la mano sinistra del putto e col braccio sinistro lo avvolge e lo difende in cura amorosa. Sulla cornice, in basso, è scolpito:

FRANCISCVS · DE SOLARIO SCVLPIVIT

L'esecuzione è rozza, povera; le forme son tozze e le carni del putto insaccate, senza vita, le dita lunghe, affusolate, senza studio di ricerca anatomica, le pieghe monotone, benchè non prive d'un certo garbo. Nel tipo del putto, che ricorda un po' quello ai piedi dell' Eva del Gobbo e nella forma ondulata delle chiome della Vergine sembrerebbe di vedere in embrione alcuni elementi di un arte di famiglia che troverà più tardi in Cristoforo il maggior rappresentante.

---

[1]) Archivio dell' Ospedale Maggiore di Milano. Deliberazioni capitolari, 1467, 5 Giugno.

[2]) Archivio di Stato. Statistica. Busta 11, 1468: Francesco Solari v'è chiamato ingeniarium.

[3]) V. Dott. Santo Monti «Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como». Como, Ostinelli. 1903. — F. Malaguzzi Valeri «Pittori lombardi del quattrocento». Milano, Cogliati. 1902. — «Relazione istorica del magistrato delle ducali entrate staordinarie nello Stato di Milano» di D. Giuseppe Benaglio MDCCXI pag. 76, Cap. IX, Ingegneri ducali.



Fig. 51. Francesco Solari. Madonna col Bambino nella chiesa di S. Angelo a Milano.

Ad ogni modo la piccola scultura di Francesco Solari acquista importanza per essere un' opera sicura di lui e siamo lieti di darne qui la riproduzione, considerato che essa è quasi sconosciuta nel campo dell' arte.

*

Di Domenico Solari figlio de Melchiorre sono apparsi alcuni documenti che lo mettono in buona luce.

Il 30 Giugno del 1491 in Pavia maestro Alessandro Bossi di Milano «sculptor marmorum locat opera sua magistro Dominicho de Sollerio filio quandam m. Melchiorris de Mediolano similiter schulptori marmorum» per un anno; il 6 febbraio dell' anno successivo Domenico consegnava lire 84 al Bossi «pro uno anno operarum ipsius m. Alexandri locatarum ipsi m. Dominico». Segue un altro istrumento di conduzione per un anno; ma vi si nota: «non habuit locum»: il 27 aprile nuovo contratto analogo; nel 1493 lo scultore abitava in casa Beccaria in Porta Marenga, parrochia di S. Gabriele e il 30 Gennaio del 1495 e il 19 Giugno era presente a due atti notarili [1]).

Il duca lo ricorda con termini di particolar lode in una lettera di passo o passaporto del 24 Maggio 1494. Siccome il documento fu pubblicato dal Caffi secondo il solito inesattamente, monco e con citazione errata [2]) credo utile riportarlo qui:

«Dux Mediolani etc. Mira nobis de industria, et ingenio quo vir probus Magister Dominicus Solerius sculptor prestat in omnibus ad ministerium suum spectantibus narrata sunt, affirmatum est enim cum tam in sculpendis effigiebus humanis et alio quovis opere marmoreo, quam in multis aliis rebus, que ingenium exposcant, ita excellere ut cum priscis eius ordinis qui nomen aliquod reliquerunt non iniuria conferri possit, qua ex re ut hominem amare movemur, ita non indignum ei quem hinc inde crebro proficiscentem favore nostro amplectamur littere passus pro forma cum sociis duobus annos tres valit. Datum Papie 24 Maij 1494. B. C.» [3])

I Domenico Solari scultori che lavorarono in quel tempo furon due, se crediamo al Caffi: il secondo sarebbe stato figlio di un Pietro, di Sonvico, presso Lugano e, sempre secondo il citato scrittore, avrebbe lavorato a Siena nel 1476—1477 e sarebbe una persona sola con quel discepolo del Brunellesco, chiamato dal Vasari Domenico del lago di Lugano e da altri Domenico del lago Maggiore, il quale ristorò a Roma, insieme con altro architetto milanese, la cappella di Santa Petronilla

[1]) Notizie favoriterni dal sig. D. Rodolfo Maiocchi.

[2]) In «Archivio Storico Lombardo». A. XIII, pag. 893 «Architetti e scultori della Svizzera italiana».

[3]) Archivio di Stato di Milano. Registri delle patenti No. 61, c. 230, r. e Autografi, Solari.

e lavorò in Vaticano[1]) nel 1475. Il che però non è sicuro se, secondo le indicazioni del Bertolotti, lo stesso figura nei documenti romani come maestro muratore, non quale scultore.

Di questi non sapremmo indicare nessun lavoro. Così va detto di varii altri artisti della stessa famiglia: Lorenzo ingegnere, ricordato in una lettera di Bartolomeo Gadio al Duca 16 Giugno 1473, a proposito dei lavori del castello di Genova; Donato, che ricorreva all' autorità ducale perchè, costruendosi la rocca di Tirano nel 1492, si voleva in parte abbattere una sua casa[2]) ma che non è letto che fosse artista; Agostino scultore (1506—7), Ambrogio (1468), Antonio (1468—1470), Balzarino (1487), Corrado (1411) tutti lapicidi, Francesco di Giovanni ingegnere (1465), Francesco o Franzio scultore e pittore (1427—28, 1434, 1439, 1451), Gian Antonio lapicida (1485), Giorgio scultore al quale si attribuisce la statua sulla guglia detta del Carelli, creduta il conte di Virtù (1403—4), Michele scultore (1558, 1588), Paolo di Cristoforo scultore (1515—21) Pietro pittore (1418, 1434—35), Pietro Antonio figlio di Guiniforte e Pietro Antonio figlio di Giovanni Antonio (1565) tutti adetti ai lavori della fabbrica del Duomo di Milano in quegli anni[3]) per limitarci al periodo del Rinascimento e altri e altri molti ricordati fuggevolmente in carte antiche e nelle istorie milanesi, ma dei quali non possiamo occuparci per non perder di vista la parte pratica del nostra studio che si riferisce ai principali, dei quali si conservano opere notevoli[4]). E non possiam parlare naturalmente di Andrea, il grande, genialissimo pittore del periodo leonardesco perchè esorbita dal nostro modesto campo d' osservazione che si riferisce al secolo XV e ai primi anni del XVI per l' architettura e per la scultura.

*

Dal presente studio apparirà dunque come la famiglia dei Solari meritasse tutto l' oggetto delle nostre ricerche, anche tenendo conto delle sole loro opere sicure e alle quali ci siamo studiati di raggruppare quelle che offrono caratteri di somiglianza, lasciando ad altri di accrescerne possibilmente la serie, non essendo stata nostra intenzione di mutare il presente studio in un catalogo. L' architettura, per merito loro, senza

---

[1]) Caffi op. cit. — Bertolotti «Artisti lombardi a Roma». Vol. I, pag. 22 e 25. Milano, Hoepli. 1881.

[2]) Arch. cit. Autografi, Architetti, Solari, 26 Maggio 1492 e Missive ducali ad annum.

[3]) V. Annali ad ann.

[4]) V. «Archivio Storico Lombardo» all' indice e Archivio di Stato di Milano. Famiglie, Solari. Qui trovansi alcune suppliche del 1461 e altre senza date di un Pietro Solari al duca, per affari privati.

riuscire ancora ad abbandonare del tutto i vecchi tradizionali motivi lombardi, accenna tuttavia a nuove tendenze e si modifica verso il trionfo definitivo che sarà raggiunto da Bramante. Benchè le costruzioni dei Solari, eccezion fatta per quelle di Cristoforo che fu prevalentemente scultore, non sappiano ancora staccarsi da molti elementi dell' arte gotica, sanno tuttavia fondere insieme la serietà, la robustezza, la diligenza, ch' erano i canoni delle vecchie maestranze dei costruttori del luogo, con l' eleganza, l' agilità che le nuove tendenze irradiate dalla Toscana incominciavan a mettere all' onor del mondo. La struttura basata unicamente sulla statica prende il sopravvento, per merito dei Solari, sulla struttura che chiameremo dinamica, basantesi sul contrasto fra gli archi e le vôlte coi contrafforti ad archi rampanti che caratterizza lo stile ogivale d' oltr' Alpi. Per chi tenga conto del cammino percorso, nei primi tre quarti del quattrocento, dall' architettura nel resto d' Italia e preferibilmente in Toscana, lo stile di Lombardia al momento in cui fiorirono i Solari potrà sembrare ritardatario. Ma tale critica è possibile solamente se non si tenga conto delle varietà storiche e delle diverse tendenze dell' ambiente che sono fra le caratteristiche e, diciamolo pure, fra le attrattive dell' arte italiana. Dopo i Solari e dopo l' influsso di Bramante, le vecchie tradizioni, da quelli rappresentate e trasformate, troveranno il crollo definitivo, ma dobbiamo pure avere il coraggio di osservare che con Bramante e coi bramanteschi venne meno uno dei vanti edilizi di Lombardia: la diligenza nell' esecuzione. Alle bellissime costruzioni a muri scoperti dai mattoni così diligentemente, sapientemente disposti sì da formare da soli quasi una decorazione, subentrarono le fabbriche di più affrettato lavoro che portarono, come conseguenza inevitabile, l' uso presto generalizzato di coprire le pareti con intonaco, per mascherare le irregolarità della struttura. Alla solidità dei pilastri e delle vôlte, costrutti con tutte le regole delle statica lombarda, subentra la facile eleganza delle colonnette, spesso troppo esili, sorreggenti pulvini, architravi leggeri, trabeazioni classiche, sì che, non di raro, (citiamo la cupola di S. Maria delle Grazie e il vicino chiostro) il bisogno di restauri vi fu ed è incessante.

Le creazioni dei Solari, sapienti, pure, armoniose, che sposano la severità con l' eleganza delle belle terre cotte campeggianti su leggere riquadrature bianche d' intonaco, resteranno a ricordare splendidamente alle generazioni future l' interessante periodo di transizione dell' architettura lombarda nato al tramonto dello stile gotico e all' alba della Rinascenza novella.

Venezianischer Hausrat
zur Zeit der Renaissance.

Unter Mitwirkung Dr. Fritz Rintelen's

von

Dr. Gustav Ludwig.



Einleitung: Quellenkunde.

Wenn ein Volk auf der Höhe seiner materiellen Kultur angelangt ist, dann führt es sein Leben nicht mehr bloss in der Öffentlichkeit. Die Freude am engsten Kreise wird wach, man beginnt mit allem Reichtum und aller Phantasie sein eignes Heim zu schmücken. Wer also ein solches Volk ganz kennen lernen will, kann des Studiums der häuslichen Verhältnisse nicht entraten.

Von ganz besonderem Interesse müssen diese sein in einer Stadt wie Venedig, die als der Stapelplatz der Reichtümer des Orients wie des Okzidents, als der Zentralpunkt des mittelalterlichen Welthandels die reichste und üppigste Stadt Italiens gewesen ist.

Wir wollen in den folgenden Darstellungen Rechenschaft darüber geben, wie es in den Häusern und Zimmern Venedigs einst ausgesehen hat. Dabei fällt manches interessante Streiflicht auf die Geschichte des Kunsthandwerks überhaupt, wie auch auf die Bedingungen der Entwicklung der Malerei. Man hat z. B. behauptet[1], die Verschiedenheit des Kolorits bei den Veroneser und Venezianer Malern beruhe auf der Verschiedenheit der Rasse. Aber wie ist es möglich, bei der so grossen Gemeinsamkeit des ethnologischen Typus und der Sprache, ja des Dialekts der Bewohner dieser beiden Städte einen so tief greifenden physiologischen Unterschied anzunehmen? Liegt es nicht viel näher mit Wilhelm Bode die leuchtende Farbe der Venetianer von dem Einfluss der importierten orientalischen Textilindustrie herzuleiten[2])? Ja, wir möchten weiter gehen: alles, was die Künstler in ihrem Hause umgab, in seinen mannigfachen farbigen Werten, musste die Farbe ihrer Palette wesentlich mitbestimmen.

Über den Venezianer Hausrat gibt es Quellen zweierlei Art.

---

[1]) Iwan Lermolieff, „Kunsthistorische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Berlin", Seite 70 f.

[2]) „Gazette des Beaux-Arts" 1889, Seite 489, und „Handbuch der vorderasiatischen Knüpfteppiche", Seite 3f.

Zuerst die Bilder. Freilich, die idealen Stoffe und Formen der italienischen Maler geben nur selten Gelegenheit zur Darstellung von realistischen Szenen, in denen wir über Dinge und Bräuche des Alltags unterrichtet würden. In Florenz ist es so gut wie ausgeschlossen, sich aus den Bildern über diesen Gegenstand Belehrung zu schöpfen. In Venedig haben wir wenigstens einige Maler, die das «Genre» kultivieren: für das Quattrocento ist es vor allen andern Carpaccio, dann Mansueti und Marziale, im Cinquecento Pietro Paolo Santa Croce und besonders Paolo Veronese in seinen grossen Gastmahlsbildern.

Die zweite, bei weitem reichere Quelle sind die archivalischen Nachrichten, die uns in den Inventaren der Wohnhäuser und Villen, der Geschäftsräume und der Schiffe überliefert sind. Die ältesten Inventare beziehen sich lediglich auf Kirchenbesitz; man findet sie erst von dem Jahre 1261 an, also viel später als etwa in Deutschland. Im Trecento finden wir hier und da auch schon ein Inventar über die Sachen von Privatpersonen; aber weil wir darin nicht fortlaufend von Jahr zu Jahr unterrichtet werden, so kann man sich aus ihnen kein recht vollständiges Bild über das damalige Hausgerät der Venezianer machen. Jedoch werden wir die spärlichen Nachrichten nicht ganz ausser acht lassen. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich die Inventare in regelmässiger Aufeinanderfolge. Da kann also auch erst unsere Darstellung in wirklich nutzbringender und umfassender Weise einsetzen. Ohnedies scheint es sich aus den Berichten der Historiker und Chronisten zu ergeben, dass die Menschen des Trecento in recht einfachen Verhältnissen gelebt haben müssen. Es ist ein Symptom der beginnenden «Renaissance», dass in das Privatleben der Luxus Einzug hält, der dann im 17. Jahrhundert vielfach zu fast sinnloser Verschwendung wird.

Unsere Darstellung wird nur bis zu der Zeit führen, in der Venedig modern wird, wo an die Stelle der alten «Cassoni» der Kleiderschrank tritt, und das Bett aus dem Empfangsraume verschwindet. Über diese letztere Epoche bis zum Ende der Republik liegt bereits eine Publikation vor: Cesare-Augusto Levi, «Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni» (Venezia 1900, 2 Bände). Leider ist das Werk Levis methodisch verfehlt; es führt eine Fülle von Kunstgegenständen aus den Akten der Magistrate «di Petizion» und «del Esaminador» an, ohne den geringsten Hinweis, der zu einer Identifikation dieser Gegenstände mit solchen im Besitze heutiger Sammlungen führen könnte. Man bekommt bloss eine ganz allgemeine Vorstellung von grosser Pracht und wird überschüttet mit einer Menge von Namen und Werken von Künstlern des XVI. und XVII. Jahrhunderts und bedauert dann sehr, dass man

über die weiteren Schicksale dieser Kostbarkeiten nichts mehr zu hören bekommt.

Fundorte von Inventaren im Staatsarchiv.[1])

Die Eigentümlichkeit der venezianischen Gesetzgebung, deren Vorschriften bis in die kleinsten Dinge gehen, bringt es mit sich, dass das Archiv äusserst reich an Inventaren aller Art ist. Ein Blick in das Werk von Mély und Bishop, «Bibliographie générale des inventaires imprimés» (Paris 1892—94), zeigt, dass nur wenige Inventare aus Italien, und zumal aus Venedig, bisher veröffentlicht worden sind. Freilich haben die genannten Autoren dabei die Schriften Molmentis[2]) übersehen; die von ihnen angegebenen venezianischen Publikationen beschränken sich fast ausschliesslich auf Scuole und Kirchen. So förderlich besonders diese für die Kenntnis der Kunstindustrie sind, mussten wir sie doch jetzt ausser acht lassen. Die Inventare der Privatleute sind das Material, das wir hier bearbeiten wollen.

Die Inventare finden sich an den verschiedensten Orten des Archives. Da ist zunächst das Archivio Notarile; es besteht aus zwei Abteilungen, den «Atti» und «Testamenti». Jene sind die Notatorien der einzelnen Notari; regellos verstreut finden sich in ihnen viele Inventare. Die Testamente und Inventare der einzelnen Notare waren ursprünglich in gemeinsamen Paketen vereinigt, man hat aber die Inventare jetzt von den Testamenten getrennt, in besonderen Bündeln vereinigt und chronologisch geordnet; sie gehen vom Jahr 1497 bis 1630. Zu diesen gesellen sich noch einige Pakete weiterer Inventare, die sich bei den bis vor kurzer Zeit in Kisten verpackt gewesenen 80000 geschlossenen Testamenten der «Cancelleria Inferiore» gefunden haben. Diese Inventare sind nun auch in Bündeln vereinigt und den Akten des Magistrats «del Petizion» eingereiht worden.

Eine andere Fundgrube von Inventaren sind die Akten der meisten Klöster; man findet da die Inventare von Wohltätern, die nach deren Ableben aufgenommen wurden; oder es sind Inventare von Cassoni, die dem Kloster von Privatpersonen der Sicherheit wegen zur Aufbewahrung übergeben wurden. Dasselbe, was von den Klöstern gesagt ist, gilt auch für die Scuole grandi.

---

[1]) Die «Ubicazione» der Inventare wurde von Herrn Staatsarchivar Luigi Ferro nicht auf Grundlage von «Indici», sondern durch Inspektion der Akten selbst bearbeitet. Wir sind ihm dafür sehr dankbar. Für Abkürzungen siehe Schlussbemerkungen dieses Abschnittes.

[2]) Namentlich «La Storia di Venezia nella Vita privata».

Die «Procuratori di S. Marco (Supra, Citra und Ultra)» waren betraut mit der «Sovraintendenza dei Testamenti e perciò furono detti Fornitori, cioè esecutori dei testamenti». Infolgedessen entstand bei ihnen ein grosses Archiv über «Commissarien» das heisst Testamentsvollstreckungen, wohltätige Stiftungen etc. Wider Erwarten findet man nur wenige Inventare bei diesen Akten, aber die wenigen sind von Bedeutung.

Sodann liefern die Akten der Zivilprozesse reiches Material. Der Zivilprozess in Venedig war, besonders was die Kompetenzfrage der einzelnen Gerichtshöfe anlangt, höchst kompliziert. Einen Überblick darüber kann man sich verschaffen aus irgend einem der alten Führer von der Klasse der «Le cose maravigliose», «Forestiere illuminato», «Chronaca sacra e profana di Venezia». Die zahlreichen Gerichtshöfe befanden sich zu ebener Erde oder im ersten Stock des Dogenpalastes, der vom Feuer des Jahres 1577 nicht berührt wurde. Wir geben in folgendem eine Übersicht derjenigen Akten der Zivilgerichte, welche Inventare enthalten, je mit einer kurzen Bezeichnung der Kompetenz des Gerichtshofes nach dem grundlegenden zweibändigen Werke von Marco Ferro, «Diritto Veneto». Die Serien, in denen Inventare erst nach 1600 vorkommen, finden dabei keine Berücksichtigung.

1. «Magistrato di Petizion», 1244 eingerichtet.

«Deriva ad esso Magistrato la giudicatura di tutte le cause di rendimento di conto dei commissari, tutori, agenti, o fattori, purchè i conti non dipendano da negozi o mercanzia, nei quali casi vanno ai Consoli dei Mercanti, o altri Magistrati».

In folgenden Unterabteilungen der Akten dieses Magistrats finden sich Inventare. Sie sind meist interessant und wurden fleissig von uns ausgezogen.

Petizion:

Capitoli pubblicati . .	Registro 1.	1380 in poi	fino a	Reg.	16.
Inventari	„	1572 in poi	„	Reg.	6.
Terminazioni	„	1434 in poi	„	Reg.	133.
Sentenze a giustizia .	„	1366 in poi	„	Reg.	303.
Sentenze a interdetti .	„	1312 in poi	„	Reg.	27.
Comandamenti . . .	„	1451 in poi	„	Reg.	8.
Estraordinario Nodari	„	1316 in poi	„	Reg.	50.

(Dopo il Reg. 56 vi sono tre pacchi, ove si trovano alcuni inventari. Tre Pacchi vi sono pure in fine dell' archivio con qualche inventario.)

2. Der «Magistrato del Procurator» war die obere Instanz für die Prokuratoren von S. Marco; er entschied, wo diese sich nicht einigen

konnten. Sodann: «si fanno a questo Magistrato le sentenze a legge delli testamenti quando non vi sono commissarii».

Procurator:

Suffragi	R. 1.	1500 in poi	fino a	R.	136.
Mobili, Assicurazioni di dote	„	1423 in poi	„	R.	28.
Interdetti, Terminazioni, Assicurazioni di dote	„	1383 in poi	„	R.	66.
(Nel 2do Reg. comincia già il 1500.)					
Sentenze a legge	„	1381 in poi	„	R.	16.
Estraordinario ·Nodari . . .	„	1501 in poi	„	R.	87.
Foris	„	1472 in poi	„	R.	137.
Multorum	„	1496 in poi.			

3. Dem «Magistrato del Esaminador» liegt die Prüfung der Testamente und die Sorge für ihre Ausführung ob.

Esaminador:

Testificazioni	R. 1.	1383 in poi	fino a	R.	44.
Esami e testamenti per Breviario	„	1483 in poi	„	R.	63.
Vendizion, Alienazion etc. . .	„	1414 in poi	„	R.	45.
Estraordinarii	„	1458 in poi	„	R.	18.

4. Der «Magistrato del Mobile» hatte den richterlichen Entscheid anfänglich «sopra colleganze di cose mobili, non però oltre la somma di ducati 50; il qual diritto nel 1361 fu dilatato oltre le cose mobili anche ad ogni altra carta generalmente che non eccedesse però la somma stessa». Es war also ein kleiner Magistrat, und man findet daher nur wenige Inventare in seinen Akten.

Mobile:

Miscellanea	B. 1.	1445 in poi	fino a	B.	6.

5. Der «Magistrato del Forestier» wurde bei dem grossen Aufschwung des Handels und dem Zuzug fremder Kaufleute im 13. Jahrhundert von dem Magistrate «del Proprio» abgetrennt. Seine Aufgabe ist: «decider li litigi per occasione di navi, del finir tutte le questioni tra veneto ed estero, o tra due esteri».

Forestier:

Miscellanea	Ba 1.	1491 a 1514	fino a	Ba	2.
Sentenze	Reg. 1.	1504 in poi	fino a	Reg.	23.
Esami	„	1516 in poi	„	Reg.	2.
Carte diverse	Ba 1.	1548 in poi	„	Ba	3.

6. Die «Quattro Ministeriali erano l'ufficio degli uscieri che intimavano gli atti, ed erano alla dipendenza delle Corti».

Quattro Ministeriali:

Stride e chiamori . . . . . R. 1. 1396 in poi fino a R. 211.

7. Der für uns wichtigste Magistrat ist der des «Proprio», über den wir darum eingehender berichten müssen.

Er war der älteste Gerichtshof der Republik. Zuerst hiessen die Mitglieder «Giudici del Palazzo o Corte del Doge». Später, als die Sachen der Forestieri ihrer Kompetenz entzogen wurden, bekamen sie den Namen «Magistrato del Proprio». Die Entlastung ging immer weiter, von Zivilsachen behielten sie schliesslich nur noch: i pagamenti di dote, le successioni intestate, le divisioni di fraterne, i clamori, i vadimoni. Es heisst darüber in Ferros genanntem Werk:

«1. Vadimonio presso di noi è un atto con cui si autentica il legale fundamento della dote provandolo con carta pubblica o privata, o con testimoni. Si fa questo atto al magistrato del Proprio, quando la moglie essendo morto il marito, voglia esercitare il suo pagamento di dote.

2. Pagamento. Nella pratica del foro questo termine è di uso per significare l'atto col quale la moglie apprende i beni del marito dopo la di lui morte per saziare la sua dote. Per fare legalmente il pagamento di dote si deve procedere per mezzo del Magistrato del Proprio facendo constare del credito dotale o col contratto di nozze, o con carte confessionali notificate o con testimoni per provare un capitolo che si propone circa la qualità della dote. Deve in seguito la donna presentare al giudice la polizza dei beni, sopra i quali intende fare il pagamento. Il giudice sceglie gli stimatori e periti, acciocchè facciano le giuste stima tanto dei mobili come degli stabili, e quindi si passa all' atto di pagamento il quale si fa dal giudice assegnando per la dote tanti beni quanto è l'importare della medesima.»

Proprio:

Vadimoni	R. 1.	1429 in poi	fino a	R.	96.
Mobili	„	1510 in poi	„	R.	107.
Foris	„	1482 in poi	„	R.	29.
Minutarum	„	1478 in poi	„	R.	16.
Depositi	„	1536 in poi	„	R.	9.
Divisioni	„	1437 in poi	„	R.	13.
Estraordinari Giudice Delegato	„	1481 in poi	„	R.	99.
Lezze	„	1364 in poi	„	R.	92.
Sentenze interdetti	„	1459 in poi	„	R.	51.
Testimoni e testificazioni . .	„	1340 in poi	„	R.	60.
Compromessi	„	1473 in poi	„	R.	11.

Man sieht also, dass dieser Magistrat sehr reich an Inventaren ist; Serien, die sich über Jahrhunderte erstrecken, kommen darin vor.

Unsere Inventare betreffen natürlich in erster Linie die Häuser und Paläste der Stadt Venedig. Aber da die Lagunenbewohner von Murano und Torcello ganz den gleichen Bedingungen des Lebens unterworfen waren, durften auch ihre Inventare nicht vernachlässigt werden. Sie finden sich zerstreut in den «Atti del Podestà di Murano» und den «Atti del Podestà di Torcello».

Unter der grossen Menge der Inventare im venezianischen Notariatsarchive finden sich auch einige, die von Padua stammen. Sie sind interessant schon wegen der sprachlichen Verschiedenheiten, die sie aufweisen.

Einige Inventare von Palästen der Terra ferma finden sich auch bei den Staatsakten. So z. B. das Inventar der Amtswohnung eines Podestà in der Provinz. Dann in den Kriminalakten des «Consiglio dei X» das Inventar eines angesehenen Nobile, das bei Gelegenheit seiner Verhaftung und Hinrichtung aufgenommen wurde. Durch einen Zufall haben sich auch einige Inventare von Venetianern, die im Orient lebten, erhalten. Diese gaben Veranlassung zur systematischen Nachforschung nach Inventaren von in den Kolonien lebenden Venetianern, aus denen man sich ein Bild von ihrer Lebensweise und ihrem Kunstbesitz machen könnte. Das einzige Ergebnis davon war das Auffinden einer kleinen Gruppe sehr alter Inventare in den «Atti antichi del Duca di Candia». Im «Archivio Notarile» von Candia, in dem zahlreiche Dokumente griechisch abgefasst waren, fanden sich keine Inventare.

Die Verfasser der Inventare sind sehr selten die Besitzer der inventarisierten Gegenstände selber. Nur zweimal ist uns dieser Fall begegnet; und das ist sehr zu beklagen, denn natürlich ist ein solches Inventar mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit behandelt und gibt Aufschlüsse, die wir in andern Inventaren vergebens suchen.

Meist sind die Notare die Verfasser; bisweilen auch die Commandatoren oder «Precones ministeriales», Beamte der kleinen Gerichtshöfe, die etwa unseren Gerichtsvollziehern entsprechen. Ein solcher war z. B. der Vater des Malers Cariani.

Besonders befähigt, Inventare abzufassen, waren natürlich die Strazzaroli, d. h. Trödler, die hierzu von den Richtern beauftragt wurden. Sie bildeten eine Confraternität, hatten in der Kirche San Giuliano einen dem heiligen Jacobus geweihten Altar, dessen Bild Lazzaro Bastiani gemalt hatte; sie befanden sich im allgemeinen in sehr guten Verhältnissen. Weil nämlich damals alles solider gearbeitet wurde, waren

auch gebrauchte Sachen immer noch so gut erhalten, dass auch Reichere bei den Trödlern kaufen konnten. Wir besitzen auch einige Inventare von den Botteghen der Strazzaroli selbst. Man findet übrigens unter ihnen keine Juden aus dem Ghetto, wie man vermuten möchte. Der Vater des Malers Paolo Morando in Verona war ein solcher Strazzarol oder Pezzarol.

In schwierigen Fällen war es üblich, bei Aufnahme des Inventars Berufsgenossen des Verstorbenen zuzuziehen; das ist die Regel bei Juwelieren und Goldarbeitern.

Zur Abschätzung des Kunstbesitzes kam in den letzten Jahrhunderten der Republik der Brauch auf, zwei Maler zu konsultieren. Einen solchen Fall finden wir zuerst 1556; da schätzen Giovan Baptista Franco detto Semolei und Polidoro Renzi da Lanzano die Bilder aus dem Besitz der Chiara Sanuda ab, leider ohne die Namen der Künstler zu nennen.

In bezug auf die Anordnung der einzelnen Gegenstände kommen verschiedene Systeme der Abfassung vor. Bei den grossen Häusern sind die Inventare oft nach Gegenständen angeordnet, z. B. Juwelen, Gold- und Silbersachen, Teppiche, Leinen, etc. Meistens ist das Inventar aber in der Art eines Rundganges abgefasst, der gewöhnlich im Sterbezimmer beginnt und dann den Weg durch das ganze Haus nimmt. Einige Notare geben dabei die einzelnen Zimmer an; viele aber lassen sie, zumal wenn es sich um kleinen Besitz handelt, weg. Gewöhnlich sind die Inventare nicht mit Preisangaben versehen, es gibt aber auch welche mit den detailliertesten Nachrichten über den Preis der einzelnen Dinge; bei Juwelen, Gold- und Silbersachen sind Preisangaben häufiger.

Natürlich mussten wir uns in den folgenden Untersuchungen bei der Bearbeitung eines so umfangreichen Materials viele Beschränkungen auferlegen. So wurde die Kleidung ganz beiseite gelassen. Sie ist ein besonders schwieriger Gegenstand, da eine Menge von Modeartikeln genannt wird, über deren Bedeutung wir uns keine Vorstellung mehr machen können. Zwar wird man alle diese Dinge auf Bildern dargestellt sehen, aber es will nicht gelingen, einen Zusammenhang zwischen Namen und Sachen herzustellen. Nur in den ältesten Zeiten sind wir auch diesen Gegenständen in den Inventaren nachgegangen, weil wir darunter eine Reihe von Namen von Textilerzeugnissen finden, die auch für Dinge des Hausrates verwendet wurden. Sodann bleiben ausser Betracht die Inventare der, bei den Reichen natürlich sehr zahlreichen, Immobilien.

Desgleichen der Vorrat an barem Geld. Er ist oft sehr gross und besteht in vielen fremden Münzsorten, so dass sie dem Numismatiker manche Aufschlüsse gewähren. Bei dieser Gelegenheit möchten

wir ein Missverständnis aufklären. Das Wort «Rens» ist gelegentlich mit «Rheinisch» übersetzt worden. Der Rheinische Gulden wird aber stets «Fiorino di Raines» oder kurz «Raynes» genannt; «Rens» dagegen bedeutet «Rheims». Ferner wurden beiseite gelassen die Inventari delle Scritture, der Geschäftspapiere, Schuldverschreibungen, Wechsel (auch in griechischer Sprache) etc. Doch sind diese bisweilen sehr interessant; so finden wir Inhaltsangaben aus dem Reisejournal eines Arazzohändlers über seine Reise in Sizilien und Neapel[1]. Bei der in Venedig so grossen Verbreitung des Pfandverleihens mussten wir auch die Inventare der «Pegni», die sich bei den Verstorbenen fanden, berücksichtigen, weil unter ihnen viele Kunstgegenstände aufgezählt werden. Sehr interessant sind auch die Schuldnerlisten in den Judeninventaren oder die sehr charakteristisch lange Liste der Schuldnerinnen eines hervorragenden Modegeschäfts zur Zeit der Hochrenaissance, wenngleich wir sie für unsere Studien nicht verwerten können.

Wenn wir uns nun diese Beschränkungen auferlegt haben und auch noch von den Inventaren der Staatsgebäude, Kirchen und Schulen absehen, so bleibt immer noch eine grosse Mannigfaltigkeit in dem inventarisierten Besitz von Privatpersonen zur Bearbeitung übrig. Wir finden Inventare über den Inhalt der Wohnräume aller Bevölkerungsschichten. Ferner über den in Cassoni verpackten Hausrat, den einzelne Personen den Klöstern zu grösserer Sicherheit übergaben. Dann Cassoni mit dem Besitz von gefallenen Admirälen, Offizieren und Soldaten. Einen Glanzpunkt des Archivs bilden die Inventare der Botteghen: Geschäftslokale und Werkstätten von Malern, Schnitzern etc. Sehr lehrreich sind dann auch die Angaben über die häusliche Einrichtung dieser Künstler; sie machen uns mit deren sozialer Stellung vertraut.

Selten, aber höchst bedeutend, sind die Inventare der Schiffe und Schiffsladungen. Wir finden auch Inventare von Ausländern (besonders Gesandten), die in Venedig gestorben sind; sie lehren uns die Unterschiede im Komfort der einzelnen Völker.

Sodann die Osterien; unter den Inventaren dieser Gruppe ist eines von besonderem Wert, welches uns Aufschluss gibt über die Einrichtung eines Hotels ersten Ranges zur Zeit der Hochrenaissance.

Endlich die Inventare der Buchhandlungen. Diese haben wir nicht vollständig gesammelt. Monseigneur le Prince d'Essling ist beschäftigt, dies grosse und bedeutsame Material zu verarbeiten.

Sehr charakteristisch für Venedig sind die Villeninventare der Reichen, in denen der Besitz an Pferden und Vieh aufgezählt wird; in

[1] Vergl. «Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen», Beiheft zum 23. Band, Seite 56.

älteren Perioden einigemal auch seltene Haustiere und schwarze oder weisse Sklaven.

Der Sprache nach finden wir zwei verschiedene Klassen von Inventaren: lateinische und venezianische. Die ersten waren in der alten Zeit die Regel, später kommen sie nur selten vor: nur einige kleine Notare und solche vom Lande halten an der alten Übung fest. In den venezianisch geschriebenen Inventaren bleiben Einleitung und andere Formeln lateinisch; die Aufzählung der einzelnen Gegenstände geschieht im venezianischen Dialekt. Die Zitate aus Inventaren und die Dokumente überhaupt werden im venezianischen Dialekt nach den Originalen getreu kollationiert gegeben werden, und es wird, wo es uns notwendig erscheint, zum besseren Verständnis der Ausdruck in italienischer Schriftsprache oder deutscher Übersetzung in viereckigen Klammern [ ] beigefügt werden. Vieles muss jedoch dem Leser überlassen werden, der sich bald in die Eigentümlichkeiten dieser, man darf wohl sagen, besondern Sprache eingewöhnen wird. Zu Zeiten der Republik hatte dieses wohllautende Idiom vollkommene Gleichberechtigung mit der Schriftsprache, und der letzte Doge Ludovico Manin hielt seine ergreifende Rede, in der er die Krone niederlegte, in venezianischer Sprache.

Wollen wir nun die Dokumente kommentieren, so steht uns für die lateinischen Dokumente das grosse Lexikon von Du Cange zur Seite. Dabei ergibt sich aber leider, dass Du Cange in allen schwierigen Fällen versagt, weil seinem Werke vorzugsweise französische Quellen zugrunde liegen. Die schwer verständlichen lateinischen Worte der Inventare stellen sich meist als schlechte Latinisierungen venezianischer Worte heraus. Das einzige vollständige und im allgemeinen Gebrauch befindliche Wörterbuch für die venezianische Sprache ist der Dizionario von Boerio, der sich aber nur mit den heute im Volke gebräuchlichen Worten beschäftigt; frühere Perioden werden gar nicht berücksichtigt.

Manchmal geben uns die Verfasser der Inventare selbst Aufschluss über unverständliche Ausdrücke. Sie beschreiben zum Beispiel einen Gegenstand, der für gewöhnlich einen orientalischen Namen führt, das fremde Wort fällt ihnen aber nicht gleich ein, so setzen sie dafür eine kurze Beschreibung und geben den Zweck des Gegenstandes an. Oder sie haben den Gegenstand mit einem im Aussehen sehr ähnlichen verwechselt, und bei näherem Zusehen korrigieren sie sich dann mit dem Wörtchen „over“, „oder vielmehr“. Dieses Wörtchen over ist manchmal unschätzbar, so bei der Beschreibung der Farben, einem besonders schwierigen Gebiet. So war im XV. Jahrhundert eine Farbe für Alltagskleidung sehr Mode, namens „Mostovalier“; dieses Wort ist aus den Namen

der Patriziergeschlechter Mosto und Valier kombiniert und lässt uns ganz im Unklaren über die Beschaffenheit dieser Farbe; aber einmal fügt der Notar bei: „over roan"; nun wissen wir, dass diese Farbe dem roan, dem Rotbraun, nahe liegt, so dass sie mit diesem verwechselt werden konnte.

Da die unverständlichen Worte in den Inventaren erst mit diesen selbst ans Licht gekommen sind, so hat noch kein Philologe sie behandelt. Die wenigen bisher veröffentlichten Glossarien über ältere venezianische Schriften befassen sich nur mit Dichtern der Renaissance; der wichtige alte Sprachschatz des täglichen Lebens möge nun auch seinerseits die Forschung auf sich ziehen. Ein kulturhistorisch und sprachlich höchst bedeutendes Manuskript der Münchener Staatsbibliothek: „Ein altes italienisch-deutsches Sprachbuch", wie es scheint für nürnbergische Kaufleute bestimmt, die den venezianischen Markt besuchten, vom Jahre 1423 ist von O. Brenner in dem Sammelwerke „Bayerns Mundarten", Band II Seite 384—444 herausgegeben worden. Es könnte für uns von hohem Nutzen sein, wenn der Verfasser den italienischen Teil nicht erheblich gekürzt, ganze Seiten darin weggelassen hätte. Da ausserdem die vorhandenen Wörter zum Teil mit evidenten Fehlern behaftet sind, von denen sich nicht sagen lässt, ob es Druck- oder Schreibfehler sind, so ist zu wünschen, dass eine unverkürzte Ausgabe dieser kostbaren Handschrift von einem Romanisten besorgt werde.

Es bleibt also nur übrig, für die schwierigen Worte nach verwandten in andern italienischen Dialekten oder in andern romanischen Sprachen zu suchen. Dabei leistet die besten Dienste das Werk von De Laborde [1], welches alle in mittelalterlichen französischen Inventaren vorkommenden unverständlichen Worte erläutert. In der deutschen Sprache ist uns kein ähnliches Werk bekannt.

Da also die gewöhnlichen Hilfsmittel nicht ausreichen, so mussten wir bei manchen Worten auf eigene Faust die etymologische Methode handhaben, um zu ihrem Verständnis zu kommen. Dabei ergab sich, dass viele Worte nicht von romanischen Wurzeln hergeleitet werden können, sondern aus fremden Sprachen übernommen sind, was bei einem so weit reisenden Handelsvolk, wie die Venezianer es waren, ja nicht wundernehmen kann. So finden wir Worte deutschen und englischen Ursprungs; auch griechische sind nicht selten. Am interessantesten ist die Gruppe orientalischer Wörter, die teils dem Arabischen, teils dem Persischen entstammen. Für Laien ist bei dem

[1]) M. Léon De Laborde, «Glossaire français du Moyen-Age à l'usage de l'Archéologue et de l'Amateur des Arts», Paris 1872.

Studium dieser letzteren sehr nützlich «A Dictionary, Persian, Arabic, and English, by Francis Johnson, London 1852». Dieses Wörterbuch enthält die persischen und arabischen Wörter untermischt und zugleich in englische Lettern umgeschrieben, so dass Fehler vermieden werden, die bei einer laienhaften Einarbeitung in die fremden Schriften natürlich wären.

Grosse Schwierigkeit bietet immer die Bezeichnung der Stoffe. Man hält sich bei ihrer Erklärung am besten an den Grundsatz, dass ihr Name meist von den Orten hergeleitet wird, wo sie zuerst fabriziert wurden; so suchen wir die betreffenden orientalischen Städte aufzufinden, die ihnen entsprechen.

Was die Methode unserer Veröffentlichung anlangt, so werden wir die einzelnen Dekorationsweisen und Gegenstände in ihrer Entwicklung durch die verschiedenen Moden hindurch zu verfolgen suchen. Die Spezialuntersuchungen werden reichlich mit Zitaten aus den Dokumenten ausgestattet werden. Am Schluss jeder Abhandlung werden wir dann systematisch nach und nach die interessantesten Inventare, abgesehen von den oben angegebenen Auslassungen, unverkürzt abdrucken. Bei den einzelnen Industriezweigen werden natürlich auch die noch vorhandenen Akten der «Arti» und «Mestieri» herangezogen werden; ebenso die auf den Handel und Verkehr bezüglichen Dokumente des «Senato Mar» und der «Dieci savii sopra le Mercanzie». Als Illustrationen werden alte Gemälde und Holzschnitte und etwa noch vorhandene Gegenstände aus öffentlichen und privaten Sammlungen beigefügt werden.

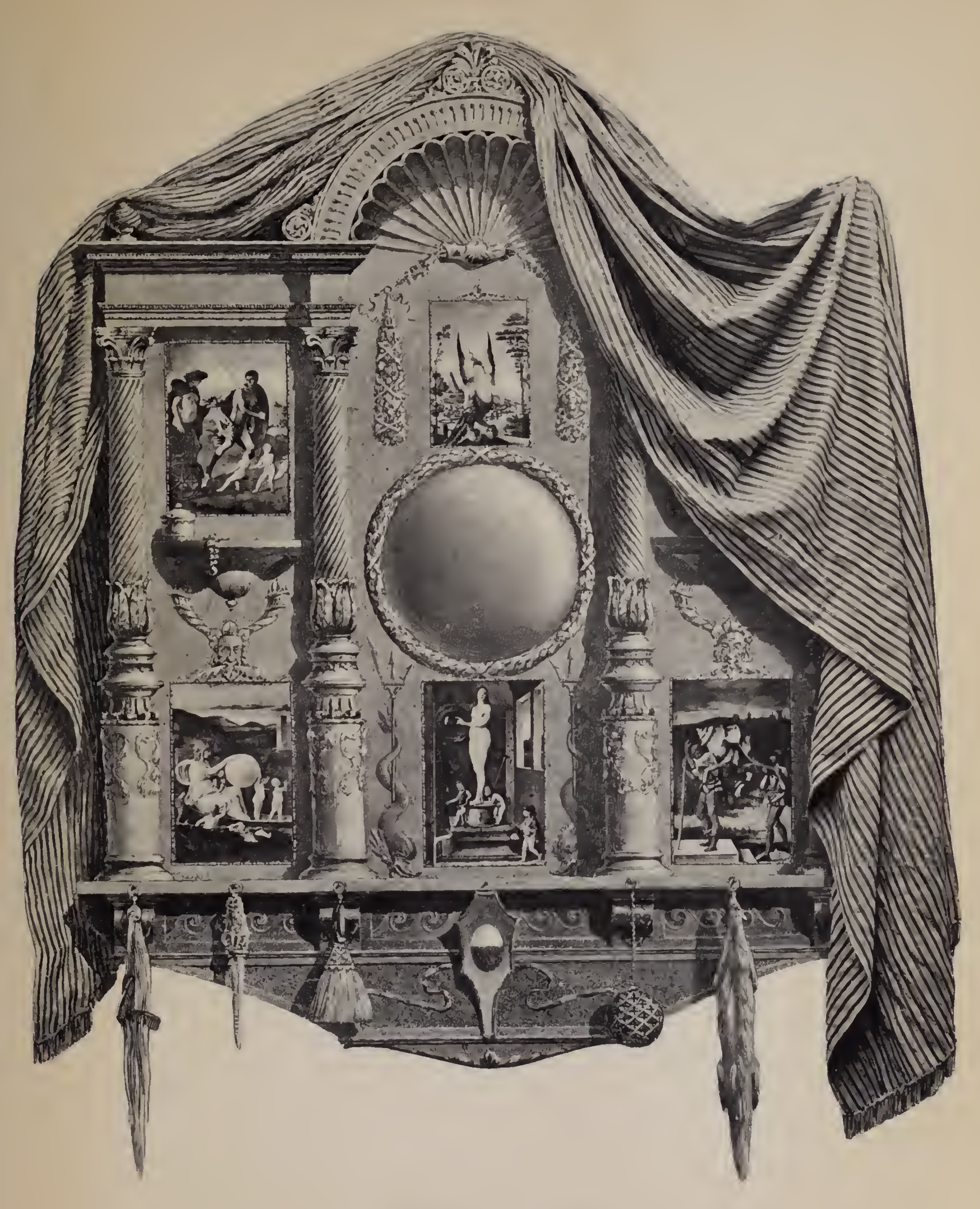
Wir hoffen, dass das Bild der alten Bräuche und Einrichtungen lebhafter wird, wenn wir in dieser Weise die zusammenfassende Darstellung und die Inventare gemeinsam wirken lassen, statt durch den blossen Abdruck von notdürftig kommentierten Inventaren zu ermüden.

Während De Laborde davon Abstand nimmt, genau anzugeben, in welchen Dokumenten er die einzelnen von ihm bearbeiteten Gegenstände gefunden hat, werden wir immer die „Tratte“ angeben, das heisst genau den Fundort des betreffenden Dokumentes im Archiv, damit andere Forscher es wieder auffinden können. Die Angabe „*Venezia — Archivio di Stato*“ lassen wir als überflüssig weg; wenn aber das Dokument von einer anderen Sammlung stammt, wird es natürlich ausdrücklich bemerkt werden. Dann folgt in der „Tratta“ die Abteilung des Archivs, z. B. *Archivio Notarile.* Dann die Aktenform: 1. *Busta*, abgekürzt: *Ba*, *Be*, ein buchdeckelartig gebogener Pappdeckel mit drei Paaren von Bändern. 2. Das *Registro,* abgekürzt: *Rgo*, *Ro*, *R.*, ein richtiger Band mit oder ohne Holzdeckel. 3. Die *Filza*, abgekürzt: *Fil.*, *F.*; sämtliche Dokumente derselben haben in der Mitte ein Loch, an einem starken Stück

Pappdeckel ist eine Schnur mit Nestel befestigt, mit dieser Nestel werden die Dokumente aufgereiht wie eine Perlenkette (filza), die Schnur wird dann durch eine zweite Pappdeckelplatte gesteckt und befestigt. 4. *Pergamene*, abgekürzt: *Perg.*, gefaltet in buchförmigen Schachteln oder gerollt in Büchsen.

Die Venezianer begannen ihr Jahr am ersten März; wenn also ein Dokument aus den Monaten Januar oder Februar stammt, so ist die Jahreszahl um eine Einheit kleiner als die heute gebräuchliche. Wir werden daher vorkommendenfalls im Text immer die heute gebräuchliche Jahreszahl anführen, in den Dokumenten aber streng die dort befindliche Jahreszahl zum Abdruck bringen, nur werden wir dann hinzufügen *[m. v.]*, d. h. *more veneto,* und so den Leser darauf aufmerksam machen, dass er in Gedanken eine Einheit hinzufügen muss.





Das Restello Catena's
mit den Bildern Giovanni Bellini's

Rekonstruktion.



Restello, Spiegel und Toilettenutensilien
in Venedig
zur Zeit der Renaissance.

Unter Mitwirkung Dr. Fritz Rintelen's

von

Dr. Gustav Ludwig.



Kapitel I.

Der Begriff des «Restello da Camera».

In dem Testamente des Malers Vincenzo Catena vom 17. Februar 1518 findet sich ein Vermächtnis an seinen Freund Antonius Marsilius mit dem Wortlaut «Dimitto . . . rasteletum de ligno nucis»[1], und in einem späteren Testamente vom 15. April 1530 sagt er: «laso el mio restelo de nogera [Wallnuss] con zerte figurete dentro depinte de mano de miser Zuan Belino»[2].

Crowe und Cavalcaselle[3]) meinen, dass die fünf Täfelchen, die durch das Vermächtnis des Patriziers Girolamo Contarini an die Accademia in Venedig gekommen sind, einst den Schmuck jenes «Restello» gebildet hätten; sie nennen sie: «ornaments of some curious pieces of furniture», wissen aber nicht näher anzugeben, welcher Art dieses Möbelstück gewesen sein mag.

Fragt man nun einen heutigen, selbst in Antiquitäten bewanderten Venezianer, was ein Restello sei, so antwortet er: ein «cancello», das heisst ein Gitter, z. B. eine kleine Gartentüre. In Büchern wird auch das schwere Fallgatter der mittelalterlichen Festungstore mit «Restello» bezeichnet. Aber es ist unmöglich, sich vorzustellen, dass in ein Gitter Figuren gemalt worden sein sollten. Offenbar ist also eine der alten Bedeutungen des Wortes «Restello» verloren gegangen; nur die übertragene eines Gitters hat sich noch erhalten. Wir wenden uns deshalb um Rat an die alten Jnventare. In ihnen finden wir Hunderte von Restelli in den verschiedensten Ausstattungen und aus dem verschiedensten Materiale erwähnt, so zwar, dass es uns möglich ist, nicht nur die Eigenart dieses Möbelstückes zu verstehen, sondern auch die

[1]) Sezione Notarile des Staatsarchivs, Testamenti in atti Giovanni Antonio Zanchi, Ba 244, No 61.

[2]) Ibid. Zaccaria di Priuli, Ba 777, No 455.

[3]) C. & C. «A History of Painting in North Italy», Vol. I. pag. 167.

Entwicklungsgeschichte desselben zu verfolgen: wie es aufkam, sich zu hoher Blüte entwickelte, sich dann mit anderen Möbelstücken verband und endlich aus dem Hausrate so gründlich verschwand, dass sogar die Bedeutung des Wortes in Vergessenheit geriet.

Etymologisch ist «restello» oder «rastello» (in der Schriftsprache «rastrello») das Diminutivum von «rastro»; dies wiederum ist abgeleitet vom lateinischen «raster» oder «rastrum». Schon das Lateinische kennt das Diminutivum «rastellus». Es bedeutet ursprünglich «der kleine Rechen» als landwirtschaftliches Werkzeug; übertragen bezeichnet es dann überhaupt ein Ding, das mit Zinken versehen ist.

So finden wir denn auch in den Inventaren verschiedene Dinge mit «restello» bezeichnet, die nur das gemeinschaftlich haben, dass sie Zinken besitzen, z. B. heisst der Kamm am Webstuhl so; je nach dem zu webenden Stoff heisst es z. B. «un restello da raso [Atlas]» oder je nach der Anzahl der Fäden, die darauf eingeschlagen werden können, «restelo da cento» etc. Das Zinkenbrett, das der Hutmacher im Laden hat, um Mützen daran aufzuhängen, wird ebenfalls «restello» genannt. Dann finden wir schon in sehr alten Inventaren die Angabe «un restelo da calze»; dieses hatte offenbar den Zweck, die langen gewirkten Trikothosen, welche damals Mode waren, daran aufzuhängen. Einmal heisst ein solches Stück auch «restelo da calze con la sua cortineta», weil es mit einem Vorhang versehen war, um die Hosen vor Staub zu schützen. Diese Restelli zum Aufhängen von Kleidungsstücken werden heute im Venezianischen kurz bezeichnet mit dem Worte «'taccatabarro»[1]. Von allen diesen Gegenständen hat sich kein einziges Stück aus alter venezianischer Zeit erhalten, während man solche von Florentiner Provenienz noch in den Sammlungen, namentlich dem Victoria und Albert-Museum, und im Privatbesitz findet.

In der alten Abtei S. Zeno zu Verona gab es sogar eine Madonna «dal rastello». Es heisst in einem Inventar von 1648 «Un altro (campanello) abasso della B. V. dal rastello», und im Zusatz zu diesem Inventar von 1650 liest man: «Un manto della B. V. dal rastello di canevazetta [von grob gewebtem Seidenstoff] biancho e rosso a opera [mit einem Muster] con il suo passaman d'oro» (die Madonna hatte ausserdem noch schöne Mäntel von Seide in verschiedenen Farben). Der Zusatz «dal rastello» wird bedeuten, dass vor der Holz- oder Steinfigur der Madonna eine Reihe von Zinken aufrecht standen, auf die man Kerzen stecken oder an die man Weihgeschenke aufhängen konnte. So werden wir uns hierbei dasselbe zu denken haben, was im alten Französisch «râtelier», im modernen nach einem anderen landwirtschaftlichen Gerät, der Egge,

---

[1]) von «attaccare» aufhängen und «tabarro», dem malerischen Radmantel der Italiener.

«herse» genannt wird: das Kirchengerät zum Aufstecken der Kerzen. Etwas ähnliches gab es auch in venezianischen Privathäusern. So heisst es in einem Inventar von 1541 «Un quadro da nostra dona dorado vecchio con suo restello»; ein anderes Inventar von 1533 nennt «un restello vecchio con un Christo dentro».

Es gab auch «restelli da scrittura», an die man Briefe und erledigte Papiere aufhing. Man sieht ein solches auf dem Bilde des Carpaccio in der Scuola di San Giorgio, das die Berufung des heiligen Matthäus vor seiner Wechselstube darstellt.

Etwas ganz anderes als ein «Restello» bedeutet in venezianischen Inventaren die «Restelliera», auch «Lanziera» genannt. Während die bisher erwähnten Restelli an der Wandfläche angebracht waren, ist die Restelliera ein grosses Gestell, welches auf dem Fussboden steht und zum Aufstellen von Waffen, besonders Lanzen und Fahnen dient; man findet sie häufig in der grossen Eingangshalle, dem «Portego», erwähnt.

Das Restello, von dem wir hier allein reden wollen, ist ein Möbelstück, das der Toilette dient und im besonderen «Restello da Camera» genannt wird. Einmal heisst es «restello da peteni» also ein Restello zum Aufheben der Kämme. Der wesentliche Bestandteil auch dieser Art von Restello sind natürlich die Zinken; wir finden geradezu die Bezeichnung «restello dorado con i suoi pironi» [von πείρω; auch altfranzösisch piron, italienisch pirolo, die Zinke; daher jetzt noch im Venezianischen die Gabel zum Essen, un piron].

Es tritt aber nicht, wie die oben beschriebenen Restelli, selbständig auf, sondern es ist fast regelmässig mit einem Spiegel in engerer oder weiterer Verbindung. Wir haben viele Inventarangaben, wo es ganz bestimmt heisst «un restello con il suo specchio». Bisweilen kommt es auch vor, dass der inventarisierende Notar meint, einen Spiegel vor sich zu haben, nachträglich aber sieht, dass es ein Restello ist. Dann schreibt er z. B. «uno spechio over restello de camera dorado con le arme Michiel in man de doi figurine». Oft finden wir auch unter einer Nummer notiert «uno spechio e restelo»; da darf man gewiss annehmen, dass es sich um ein Ganzes in seinen zwei Teilen handelt, obgleich dies aus der Formulierung des Ausdrucks nicht mit vollständiger Bestimmtheit hervorgeht. Auch werden in den Inventaren Spiegel erwähnt, die mit Zinken versehen sind, z. B. «un spechio dorado quadro con i suoi pironi», offenbar nur eine andere Bezeichnung für das Restello.

Wir sehen aus diesen Notizen also, dass das «Restello da Camera» die Kombination eines Spiegels und einer Reihe von Zinken zum Aufhängen von Gegenständen gewesen ist.

Das Restello als Toilettenspiegel scheint ein spezifisch venezianisches Möbelstück gewesen zu sein, wenigstens findet man dasselbe in anderen veröffentlichten italienischen Inventaren nicht besprochen. Dies mag aber auch daran liegen, dass man überhaupt noch nicht viele einfach bürgerliche Inventare veröffentlicht hat, sondern sich meist auf kostbare fürstliche Inventare und Brautausstattungen beschränkt hat. Eine Ausnahme macht Carlo Merkel, welcher in seiner inhaltreichen Abhandlung über das Inventar des Castello di Quart[1]) erwähnt: «lo strumento di divisione tra le sorelle Angela ed Ippolita Sforza-Visconti nomina in uno luogo . . . rastello uno pincto da Camera e poco dopo ancora rasteleti quatro da arme». Er kennt die Bedeutung des «restello da Camera» nicht und stellt es mit der «rastelliera» zusammen; ohne Zweifel bedeutet in dem angezogenen Dokument «rasteleti da arme» in der Tat dasselbe wie «rastelliere».

Ehe wir näher auf die Einzelheiten in der Konstruktion des Restello eingehen, müssen wir die Frage beantworten, wo das Restello hing? Aus dem Zusammenhang der Inventare ergibt sich, dass sein Platz weder in den Nebenräumen war noch in dem «Portego», jenem für Venedig so charakteristischen, das Haus in seiner ganzen Tiefe in zwei Teile teilenden Saal, der festlichen Gelegenheiten diente. Vielmehr war es in den Wohnräumen angebracht. Man liebte es, sein Bett in einem der Zimmer aufzustellen, in denen man seine Bekannten empfing. Dort wird auch das Restello gehangen haben. Es wird in den Inventaren immer bei den Bildern aufgezält. So kommt es auch vor, dass ein Notar das Restello mit einem Bilde verwechselt; es steht dann in dem Inventar: «Un quaro (quadro) over restello».

Betrachten wir nun genauer, wie die Wand eines venezianischen Wohnhauses im Quattrocento und Cinquecento dekoriert war. Bilder und Inventare belehren uns, dass sie durch ein Gesims (soaza) geteilt war. Der untere Teil war zumeist mit wollenem Tuch oder anderem Stoff bespannt, um den auf einer Bank oder Cassone Sitzenden vor der Kälte der Mauer zu schützen; bei späterer Gelegenheit wird über Material etc. dieses Stoffes genauer zu handeln sein. Der Teil über dem Gesims, meist mit steinfarbener Tünche überzogen, diente zum Aufhängen der Bilder, welche oft unmittelbar auf der Soaza aufstanden. Aus dieser Anordnung erklärt sich das in Venedig so beliebte Breitbild mit Halbfiguren. Die Entfernung der Soaze von der Erde war natürlich wechselnd; meist aber betrug sie $2^1/_2$—3 venezianische Ellen, also ungefähr Manneshöhe. Über dem Gesims wie die Bilder konnte das Restello nicht hängen, da es ja

[1]) «Bulletino dell' Istituto Storico Italiano», N. 15 pag. 117.

als Spiegel auch für kleinere Leute erreichbar sein musste. Andrerseits war unter der Soaze kein Platz mehr. Man muss also annehmen, dass es das Gesims unterbrach. Die Soaze war ja nicht von Stein und gehörte nicht zu den «infissi», d. h. den unbeweglichen Teilen des Hauses, sondern sie war aus Holz und konnte abgenommen werden. Auf dem Bilde des Carpaccio in der Schule der Dalmatiner, das den heiligen Hieronymus in seinem Studio darstellte, sehen wir, dass die Soaze da, wo sie den Fenstern weichen muss, glatt durchschnitten ist ohne weitere Profilierungen. So mag es auch dort gewesen sein, wo das Restello eingefügt war. Man muss sich die Anordnung so denken, dass das Gesims mit dem Architrav über dem Spiegel eine Linie bildete. Die breite obere Fläche des Architravs konnte wie das Gesims selbst benutzt werden, um Nippsachen, Leuchter und dergleichen aufzustellen.

Der passendste Platz für das Restello wird wegen des Spiegels, mit dem es verbunden war, zwischen zwei Fenstern gewesen sein oder wenigstens nahe bei einem solchen; so sieht man die junge ihre Haare ordnende Frau auf dem dem Giovanni Bellini zugeschriebenen Bilde in Wien, das wir noch abbilden werden, in der Nähe eines Fensters am Spiegel sitzen.

Unter dem Restello, vor dem man länger stehen muss, wird zur Abhaltung der Kälte auf dem aus Ziegeln oder terrazzo gebildeten Fussboden ein Teppich oder «sciolo» (soglio) gelegen haben; man sieht einen solchen dargestellt auf einem alten Holzschnitt.

Es ist natürlich schwer, genaue Angaben über die Beschaffenheit der Restelli im einzelnen zu machen, da alle unsere Kenntnis ja auf den knappen Notizen der inventarisierenden Notare beruht. Zwischen 1457 und 1554 finden wir in den Inventaren unablässig den einfachen Vermerk «un restello». Einiges können wir aber doch aus eingehenderen Bemerkungen entnehmen. So waren die Restelli von verschiedener Grösse; öfters finden wir bemerkt: «Un Restello piccolo», manchmal heisst es «un restelletto». Gewöhnlich verfertigte man das Restello aus Holz, und zwar wurde zumeist Nussbaumholz verwendet, aber sehr oft auch das Holz der Zypresse. Wenn es von Tannenholz gefertigt war, so wurde es meist bemalt. Einige Restelli waren mit Intarsien oder Schnitzereien geschmückt. Häufig überging man das ganze Holz mit Vergoldung, bald wurden nur die Zierate vergoldet. Von besonderer Schönheit dürfen wir uns die Stücke denken, die, wie es nicht selten geschieht, als «restello grando dorado» verzeichnet sind.

Es ist selbstverständlich, dass die Patrizier gern ihr Wappen an dem Restello anbringen liessen; wir werden sie uns eingeschnitzt, gemalt und vergoldet zu denken haben. Von derart geschmückten Restelli hören

wir im Hause des Marco Bon, der Vitturi, der Rheni, der Loredan, der Arimondo, Orio, Michiel und Marcello.

Ein paar Restelli werden uns auch sehr ausführlich als Prachtstücke geschildert, und es ist natürlich, dass, wenn der Zierat so sehr das Restello beherrschte, für den Spiegel nicht mehr viel Raum übrig blieb, sodass er zurücktreten musste. Aus den Beschreibungen ersehen wir,



Fig. 52. Titelbild zum «Novellino» des Masuccio Salernitano (erschienen Venedig 1492).

dass sie mit Säulen geziert waren, drei Felder hatten und mit Figuren in Ölmalerei oder in Schnitzwerk geschmückt waren.

Um nun die Entwicklung des Restello zu verfolgen, müssen wir von dem Spiegel ausgehen. Die ursprüngliche Form des Spiegels war wohl rund (specchio tondo); er wurde zunächst als Handspiegel benutzt, um erst später an der Wand aufgehängt zu werden. Dabei schlug man rechts und links einen Nagel ein, um seitliche Verschiebungen zu vermeiden (Fig. 52). Aus dieser Anordnung entwickelte sich dann auf die natürlichste Weise der specchio con suo triangolo : der Spiegel

von einem gleichseitigen Dreieck umrahmt. In jeder Ecke des Dreieckes war ein Nagel, um den Rahmen an der Wand zu befestigen (Fig. 53). Die Nägel standen über, und an den beiden unteren wurden zunächst die «coa» und die «sevola» angehängt. Die «coa» ist dasselbe wie «coda» — der venezianische Dialekt stösst gern den Konsonanten zwischen zwei Vokalen aus. Die «Seola», «Seuola» oder «Sedola» war eine Bürste in der noch heute in Italien so beliebten Pinselform. Wir sprechen über

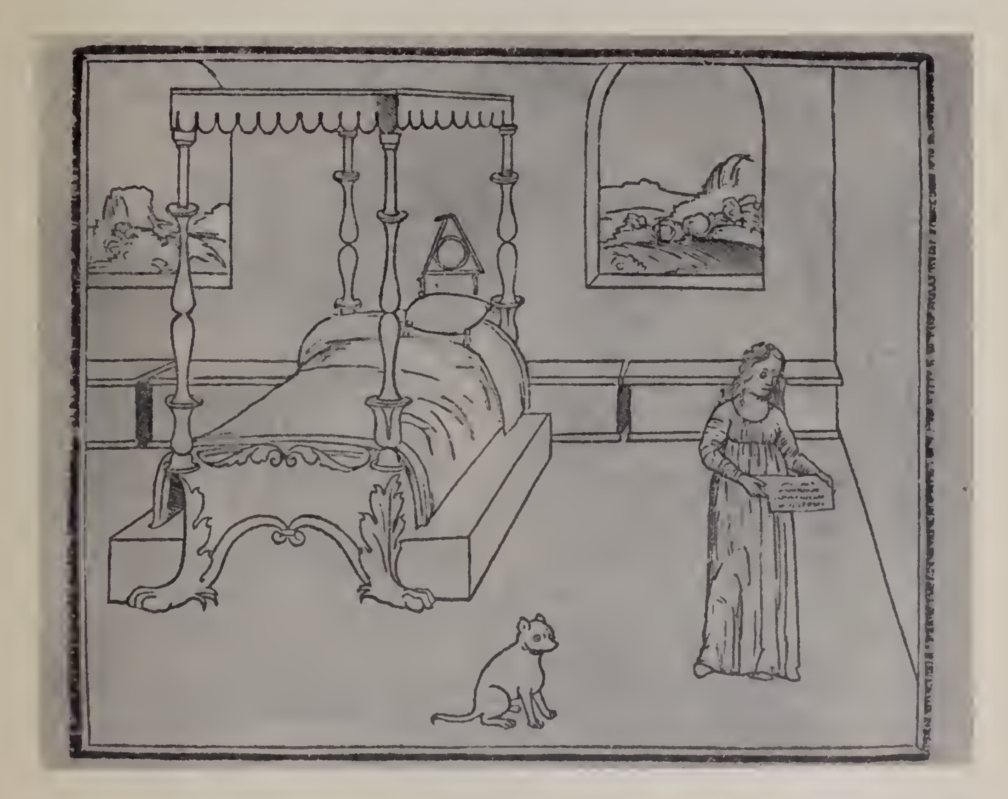


Fig. 53. Zimmeransicht aus der «Hypnerotomachia des Poliphilus» (nach der Originalausgabe, Venedig, Aldus 1499.)

diese Dinge später genauer[1]. Bemerkt sei noch, dass die Ansicht, das Restello da Camera, welches der Toilette diente, wäre aus einer Reihe in die Wand geschlagener Nägel entstanden, nicht haltbar ist, da, wie schon angedeutet, am Ende des XV. und im ganzen XVI. Jahrhundert nachweislich alle Wohnräume bei Adel und Bürgerklasse etwa 2½ Ellen hoch mit auswechselbaren Stoffen, Tuch, Arazzi oder Cuoi d'oro bekleidet waren.

[1]) Siehe Kap. IV.

An dem schönen dreieckigen Spiegelrahmen der Sammlung Bonafé zu Paris (Fig. 54) sehen wir, dass sich unter der Basis des Rahmendreieckes eine Konsole entwickelt hat. Indem diese Konsole mit mehr als zwei Nägeln ausgestattet und von dem Spiegel getrennt wird, ensteht das «Restello». Später wurde der Spiegel gern in einen viereckigen Rahmen geschlossen



Fig. 54. Spiegelrahmen der Sammlung Bonafé, Paris.

(«un specchio con la sua cassa», oder «un quadro con il suo specchio»), blieb aber zunächst selbst noch rund (Fig. 55).

Im weiteren Verlauf der Entwickelung wurde dann auch der Spiegel viereckig und wurde auch von einem solchen Rahmen umschlossen (Fig. 56).

Man findet häufig in den Museen sogenannte Bilderrahmen in viereckiger Form, die eine stark in die Breite entwickelte Basis zeigen; um eine organische Einheit zu erzielen, ist diese Basis durch Zwischenglieder (Voluten, Sphinx, Delphine oder dergleichen) mit dem Hauptteile verbunden (Fig. 57 und 58). Man fragt sich vergeblich, was diese Erscheinung an einem Bilderrahmen soll, und kann nicht glauben, dass der Schönheitssinn der Alten eine solche Zwecklosigkeit geduldet haben sollte. Ist doch nach Kant die Schönheit nichts anderes als angeschaute Zweckmässigkeit. Tatsächlich müssen diese Rahmen als Spiegelrahmen aufgefasst werden, deren Basis die Form des Restello hat.



Fig. 55. Spiegelrahmen der Sammlung Guggenheim, Venedig.



Fig. 56. Spiegelrahmen der Sammlung Guggenheim, Venedig.

Ein Restello aus der besten Zeit ist auch der sogenannte Bilderrahmen, der als Umrahmung einer der berühmten Sperandio-Medaillons ins «Viktoria und Albert-Museum» in London kam (Fig. 59). Wahrscheinlich waren diese Medaillons ursprünglich in Marmor eingelassen, etwa an dem von einem Rundbogen unter dem Architrav ausgeschnittenen Zwickel. Sicher ist, dass der jetzige Rahmen nicht ursprünglich für das Medaillon bestimmt gewesen ist. Vielmehr haben wir hier ein besonders prägnantes Beispiel für das Missverhältnis zwischen dem kleinen Mittelrund und der grossen Breiteentwicklung. Man sieht in der Basis noch eine breite Furche, und es ist gewiss, dass in diese das «ferro di restello» eingelassen war. Ein «ferro di restello», einen Streifen von Eisen, an dem die Zinken befestigt waren, konnte man getrennt kaufen, z. B. in dem deutschen Ge-

schäft «al Cavaletto» oder bei dem Muschier, einem Galanteriewarenhändler. In den kleinen Kreis in der Mitte war ein Spiegel gefasst. So nur wird das kostbare Stück verständlich.

Diese Verbindung des runden Spiegels mit dem viereckigen Rahmen gab nun dem ornamentlustigen Sinne Gelegenheit, die leeren Felder



Fig. 57. Spiegelrahmen der Sammlung Guggenheim, Venedig.

durch ein Säulenpaar zu beleben (Fig. 60 und 61). Tritt rechts und links vom Spiegel noch je eine weitere Säule hinzu, so entsteht das oben schon beschriebene «Restello in tre campi». Die notwendige Folge eines so schwer lastenden Schmuckes war, dass die Basis sich in die Tiefe entwickelte; sie wird ein horizontal gestelltes Brett, an dessen freiem Rand man dann das Ferro di Restello anbringen oder auch einzelne Häkchen

einschrauben konnte. Um eine gefällige Verbindung zwischen dem heraus-stehenden Brett und dem darunter befindlichen, gewissermassen alles tragenden grossen Konsol herzustellen, wird man entweder eine schrittweise zurückgehende Profilierung eingefügt haben, oder, den Säulen entsprechend, unter der Basis kleinere Konsolen angebracht haben. Das Brett konnte



Fig. 58. Spiegelrahmen der Sammlung Guggenheim, Venedig.

also die Form einer Hängebörde haben (scanzia), wenn es auf Konsolen gestützt war; war es einfach mit profiliertem Sims versehen, so glich es der «soaza». Die «scanzia» (norddeutsch Börde) mit den am freien Rand eingeschraubten Häkchen (uncini, venezianisch anzini) war in Venedig sehr beliebt; in sehr roher Form sieht man sie noch heute in den Küchen des Veneto zum Aufhängen von Geschirr. Auf venezianischen

Gemälden können wir sie nicht mehr nachweisen; wohl aber auf dem schönen Bilde Hans Holbeins im Berliner Museum, welches den deutschen Kaufmann Gyze in seiner Londoner Office darstellt (Fig. 62). Von der Soaza mit Häkchen findet man ein Beispiel auf der «Annunziata» des Lorenzo Lotto in Recanati in den Marken (Fig. 63).

Auf das Brett konnte man nun grössere Gegenstände allerlei Art stellen; wir finden in einem Inventar in diesem Sinne die Angabe: «Uno



Fig. 59. Restello im Victoria und Albert-Museum, London.

restelo con uno bacil con el suo ramin»; es war also hier ein Waschbecken mit der dazu gehörenden Kanne aufgestellt. Diese grossen Gegenstände sind aber sehr ungewöhnlich. Am natürlichsten war, dass auf diese Etagère die verschiedensten Dinge, die mit der Toilette in engem Zusammenhang stehen, Kammschachteln und Kästchen mit Räucherwerk — Dinge, von denen wir ebenfalls noch einzeln handeln werden — ihren Platz fanden.

An manchem Restello war ausser dem oben erwähnten »ferro di restello« noch ein anderes Eisen angebracht: eine kleine Stange oben, um einen Vorhang daran zu hängen. Dies war notwendig, wenn das Restello oben geradlinig abschloss. Endigte es aber in einem Zierat, einem Wappen oder einer Muschel, so konnte man den Vorhang hinter diese zurückschlagen, und es bedurfte dann weiter keiner Befestigung mehr.

Wann das Restello zuerst auftrat, vermögen wir nicht nachzuweisen.



Fig. 60. Restello der Sammlung Guggenheim, Venedig.

Die erste Erwähnung eines solchen finden wir in einem Inventar der Lagunenstadt Murano vom Jahr 1457. Schon frühzeitig, erst vereinzelt, häufig seit 1526, wird es »antico«, altmodisch, genannt. Nach 1587 kommt es dann unseres Wissens nicht mehr vor. Man muss übrigens immer bei diesen Inventaren bedenken, dass die Gegenstände vielleicht schon fünfzig Jahre vorher neu angeschafft worden waren. Sehr wahrscheinlich war es schon im Mittelalter bekannt, denn ganz allgemein liebte man es damals, Gegenstände, die man rasch zur Hand haben wollte, nicht in

Kasten und Kästchen aufzuheben, sondern an der Wand aufzuhängen, wie man auf alten Bildern und Miniaturen vielfach sehen kann [1]).

Gegen Ende des XV. Jahrhunderts entwickelte sich das Restello zu grosser Pracht. Dem entsprach auch der Preis, über welchen folgende Angabe aus dem Inventar der Helene Zio (1494) vorliegt [2]):

Uno restelo et uno spechio doro . . duc. 6.

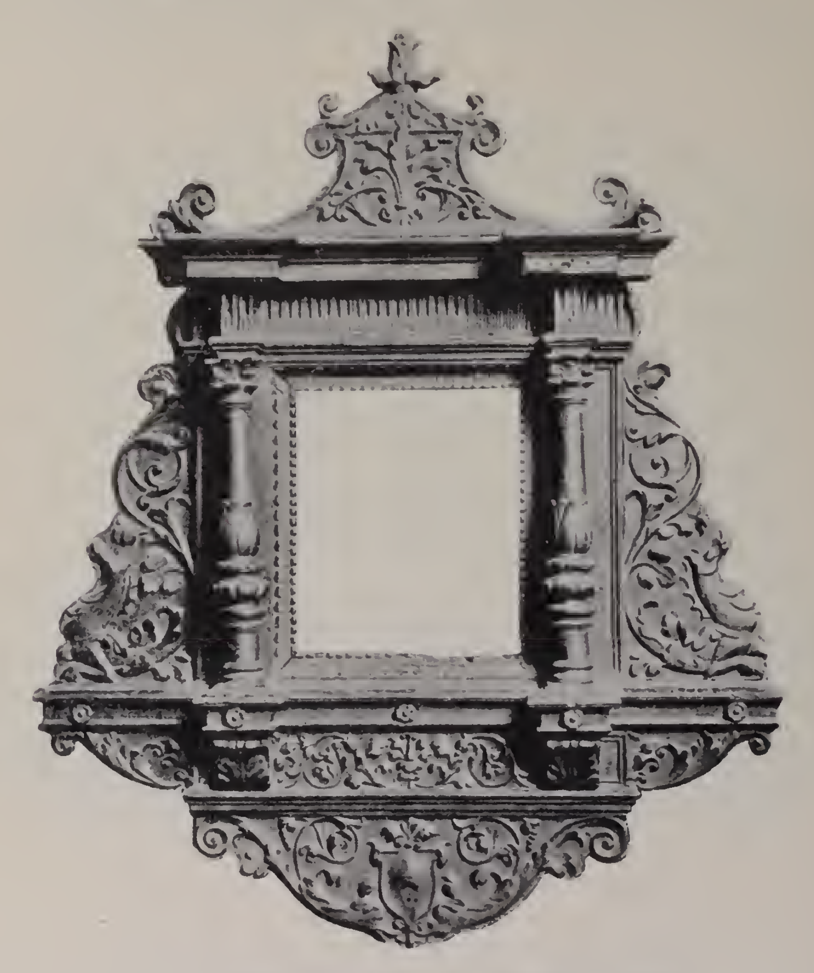


Fig. 61. Restello der Sammlung Guggenheim, Venedig.

Also sechs Dukaten ist der Preis eines Restello, — für die damalige Zeit viel Geld.

[1]) Th. Wright, «A History of domestic manners and sentiments in England during the Middle-ages» (London 1862).

[2]) Petizion, Terminazion, Ro 14 c. 108.



Fig. 62. Hans Holbein d. J., Bildnis des Kaufmanns Gyze, Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.



Fig. 63. Lorenzo Lotto, Verkündigung, S. Maria sopra Mercanti in Recanati.

Urkundliche Beilagen zu Kapitel I.

A. Restello als Kleiderrechen:

1461. Un restelo da calze depento *[dipinto]* verde.
(Inventario. Ercole del Fior. — Cedole testamentarie. Lett. D.)

1465. Restelo da calze con la so *[sua]* cortineta.
(Inventario. Alvise Dragon. — Cedole testamentarie. Lett. D.)

1538. Do *[due]* resteli in botega.
(Inventario. Gasparo fu Domenico da Ferrara Barbiere. Proprio, Mobili R^{o}. 12. c^{e}. 191.)

1547. Do restelli da raxi *[raso, Atlas]*.
(Inventario di Elisabetha ved^{a}. Antonio. — Proprio, Mobili. R^{o}. 11. c^{e}. 135.)

1548. Tre dozene de barete di refusij *[Ausschuss]* che se mete fuora sul restello, de piu colori.
(Inventario di Maddalena ved^{a}. Domenico Marconi bereter *[Mützenmacher]* — Proprio, Mobili R^{o}. 15 c^{e}. 332.)

B. Restello zu Schriftstücken:

1535. Un resteletto da scritture.
(Dote di Orsa Malipiero. Proprio Mobili R^{o}. 6. c^{e}. 66. t^{o}.)

C. Restello zu Kultzwecken, Aufstecken von Kerzen:

1533. Un restello vecchio con un Christo dentro.
(Dote di Samaritana ved^{a}. q^{m}. Nicolo Donati. — Proprio Mobili R^{o}. 5. c^{e}. 248.)

1541. Un quadro da nostra dona dorado vecchio con suo restello.
(Dote di Laura ved^{a}. Marcantonio Scita. Proprio Mobili R^{o}. 16. c^{e}. 195.)

1561. Un quadro da nostra dona dorado con un restelo similmente indorado.
(Inventario. Lodovica Dolce. Proprio Mobili. R^{o}. 22. c^{e}. 163.)

D. Das Restello zu Zwecken der Toilette.

(Es hing in den Wohnzimmern an der Wand unter den Bildern, wird gelegentlich mit einem Bild verwechselt.)

1535. Un restello da peteni.
(Dote di Angela ved^{a}. Vincenzo Frigerio — Proprio Mobili R^{o}. 6. c^{e}. 477 t^{o}.) 5

1541. Uno quadro over restello grande dorado.
(Dote di Franceschina Manfredi dal Castello — Proprio Mobili R^{o}. 14. c^{a}. 168^{t}.)

1547. Un restello dorato da camera. 10
(Dotè di Maria ved^{a}. Pietro Morosin — Proprio Mob. R^{o}. 15. c. 149.)

(Die Zinken sind der wesentliche Teil des Restello:)

1540. Uno restello dorado con i suoi pironi.
(Inventario D^{r}. Marco Antonio da Noale. — Miscell^{a}. Notai diversi. B^{a}. 37.) 15

E. Restello und Spiegel in einem Stück.

1515. Un restello dorado pizolo cum el spechio.
(Inventario di Corona ved^{a}. di Sebastiano Licinio. — Proprio Mobili. R^{o}. 13. c^{e}. 12).

1519. Un spechio dorado quadro con i suoi pironi et uno rotto. 20
(Inventario Fabrizio Sozzus de Senis. — Sezione Notarile Bartolomeo de Grigis B^{a}. 542 No. 233.)

1525. Uno spechio d'oro et restello insieme . . . n°. 1.
Inventario Mauro Caradasso. — Miscell^{a}. Notai diversi B^{a}. 34.

1527. Uno specchio d'oro cum suo restello. 25
Inventario Luca Valaresso — Miscell^{a}. Notai diversi B^{a}. 34.

1529. Un spechieto picolo con restello.
Dote di Cattarina ved^{a}. Tron. — Proprio Mobili. Reg. 3. p. 156.

1530. Uno specchio indorado cum suo restello.
(Dote di Elena ved^{a}. Dolfin — Proprio Mobili R^{o}. 3. c^{e}. 293 t^{o}.) 30

1532. Uno restello dorado con uno spechio dentro.
(Inventario Domenico Cappello — Miscell^{a}. Notai diversi. Invent. B^{a}. 35.)

1532. Un spechio over restello da Camera.
(Inventario Tomaso Michel. — Miscell^{a}. Notai diversi. Invent. B^{a}. 35.) 35

1533. Uno restello antigo dorado con uno spechio.
(Inventario Nicolo Giorgio — Miscell. Notai diversi Invent. B^{a}. 35.)

1538. Un spechio grando de vero *[vetro]* in un restello indorado.
(Dote di Morina dai Maestro. — Proprio Mobile B^{a}. 12. c^{e}. 218.)

1541. Uno spechio intaiado *[intagliato]* dorado con tre pironi e vero rotto. 40
(Inventario Bernardino Zambon fu Giacomo. — Petizion Pacco aparto.)

1542. Uno spechio cum el suo vero, et restello picolo dorado.
(Inventario Gerolamo Contarini. — Miscell^{a}. Notai diversi. Invent. B^{a}. 37.)

1544. Uno restello d'oro col suo specchio.
(Inventario Gerolamo Pisani fu Francesco. — Proprio Invent., pacco a parte. N. 53.)

1557. Un spechio dorado over restello all antiga grande.
(Inventario Gio. Mar. Albani. — Miscell^{a}. Notai diversi. Invent. B^{a}. 39.)

1560. Un restello picolo dorado parte et parte non, con il suo spechio.
(Inventario Gio. Antonio dagli Orzinovi. — Miscell^{a}. Notai diversi. B^{a}. 40.)

F. Restello und Spiegel nicht sicher aus einem Stück, aber unter gemeinsamem Preis oder in so unmittelbarer Reihenfolge erwähnt, dass ihre Zusammengehörigkeit evident ist.

1504. Uno spechio e restelo.
(Invent^{o}. senza nome di proprietario. — Porcurator. Interdetti e Terminazioni R^{o}. 28. c^{e}. 123.)

1521. Un restel et spechio dorado ut supra, ne vechio ne novo.
(Invent^{o}. Cristoforo Gabriel. — Petizion Estraordinario Nodari R^{o}. 38. c^{e}. 105. t^{o}.)

1522. Uno restelo d'oro e uno specchio d'oro picolo.
(Inventario Lorenzo Loredan — Cedole testamentarie, Lettera L. Proprio sciolti n°. 23.)

1526. Uno spechio et restelo dorado.
(Invent^{o}. Alvise Soranzo — Sezione Notarile Test^{i}. B. 968.)

1528. Un spechio grando dorado, un restelo dorado.
(Invent^{o}. Andrea Malusado. — Sezione Notarile. Test^{a}. B^{a}. 968.)

1529. Un restelo et uno spechio doradi.
(Bottega di Pietro de Corder. Proprio Mobili R^{o}. 3. c^{e}. 29.)

1529. Un restello picolo dorado un spechio cum suo vero tondo dorado.
(Dote di Angela ved^{a}. Galliciano de Spoletis — Proprio Mobili R^{o}. 3. c^{e}. 174 t^{o}.)

1530. Un spechio tondo et un restelo doradi.
(Dote Laura Michiel — Proprio Mobili R^{o}. 3. c^{e}. 253.)

1530. Uno restello d'oro et uno spechio tondo indorado senza vero.
(Bottega di Antonio de Romano. — Proprio Mobili R^{o}. 3. c^{e}. 318. t^{o}.)

1530. Uno restello de legno dorado. Uno spechio de legno dorado.
(Invent^{o}. Nicolo Balbi. — Miscell^{a}. Notai diversi. B^{a}. 35.)

1532. Un spechio dorado et un restello dorado.
(Dote Anna ved^{a}. Marino Ugini. — Proprio Mobili R^{o}. 4. c^{e}. 25. t^{o}.)

1533. Un restello indorado un spechio.
(Dote Valeria ved^{a}. Gruato. — Proprio Mobili R^{o}. 5. c^{e}. 192.)
1533. Un specio *[spechio]* tondo dorado. Un restelo dorado.
(Invent^{o}. Giovanni Melipiero — Proprio Mobili Res. 5. c^{e}. 219 t^{o}.)
1533. Uno restello grando dorado, uno restello picolo dorado, uno spechio et uno restello piccolo doradi. 5
(Invent^{o}. Antonio Docia. — Miscell^{a}. Notai diversi. B^{a}. 35.)
1534. Un restello picolo indorado, un spechio tondo indorado.
(Dote di Giovanna Guarisco Rossi — Mobili Proprio R. 6. c^{e}. 424 t^{o}.)
1535. Uno spechio grando indorado, un restel grando indorado, un restel grando indorado. 10
(Dote della fu Maria Morosini. — Mobili Proprio R^{o}. 6. c^{e}. 517.)
1535. Uno restello et uno spechio indorado.
(Invent^{o}. Elena ved^{a}. de Arniai. — Procurator. Interdetti e assicurazioni R^{o}. 19. c^{e}. 243. t^{o}.) 15
1538. Un spechio, un resteleto.
(Dote di Maria ved^{a}. Rossi — Proprio Mobili R. 11. c^{e}. 242. t^{o}.)
1540. Un restello dorado, un spechio de vero dorado.
(Dote di Polissena ved^{a}. Musa. — Proprio Mobili R^{o}. 13. c^{e}. 74.)
1545. Uno restello d'oro, uno restelo dorado, uno spechio dorado, et uno restelo de legno. 20
(Invent^{o}. Girolamo Bon fu Gabriele — Sezione Notarile Atti P. F. Bianeo B^{a}. 383. n°. 37.)
1551. Un spechio dorado, uno resteleto.
(Dote di Elisabetta ved^{a}. Bianco. — Proprio Mobili R. 16. c^{e}. 302.) 25
1554. 1 restelo, 1 spechio dorati di legname . . . ducati 1. — L—.
(Invent^{o}. del q^{m}. Monsignor Arcivescovo di Cha da Pesaro Miscell. Notai diversi Invent. B. 39.)
1557. Uno spechio anticho et uno restello indoradi . . . duc^{i}. 2. gr. 6.
(Inventario de Pietro Griati. — Miscell^{a}. Notai diversi B. 39.) 30
1561. Uno restello d'oro mediocre, uno spechio grando dorado.
(Inventario Maria Selvagio. — Proprio Mobili R^{o}. 22. c^{e}. 184.)

G. Einfach als restello ohne weiteren Zusatz.

Zum Beispiel:

1457. Restelli do *[due]*. 35
(Invent^{o}. Bernardo Canal. — Podesta di Murano B^{a}. 23.)
1490. Uno restello vecchio.
(Invent^{o}. Giovanni Targhetta. — Podesta di Murano B. 33. res. 2. c^{e}. 224. t^{o}.)
1532. Un restello. 40
(Dote di Contarina ved^{a}. Gio. Franc^{o}. Bragadin. — Proprio Mobili. R^{o}. 5. c^{e}. 106. t^{o}.)

1587. Restelli numero quattro.
(Inventario Gior. Simeone Dona. — Miscell^a. Notai diversi. B^a. 43.)
So auch in den Jahren:
1495 — 1511 — 1522 — 1527 — 1533 — 1536 — 1537 — 1539 — 1542 — 1547 etc.

5 H. Verschiedene Behandlung des Restello (einfach, bemalt, eingelegt oder geschnitzt), ohne Vergoldung.

1534. Uno restello vechio senza oro schieto.
(Invent^o. Paolo Loredan — Miscell^a. Notai diversi Inventari B^a. 36.)
1535. Un restello schietto.
10 (Dote di Elisabetta Pisani Minotto. Proprio — Mobili R^o. 7. c^e. 124.)
1490. Un restello depento *[dipinto]*.
(Invent^o. Giovanni Targhetta. Podesta di Murano B. 33. reg. 2. c^e. 224. t^o.)
1534. Un restello de legno depento.
15 (Inventario di Pasqua ved^a. Pietro Machio. — Proprio Mobili. R^o. 5, c^e. 277.)
1536. Un restello depento.
(Invent^o. Marcantonio Varienti. — Proprio Mobili R^o. 8. c^e. 232.)
1532. Uno restello tarssiado.
20 (Invent^o. Barbaro Ariano fu Luca. Miscell^a. Notai diversi Inventari B^a. 35.)
1550. Uno restello intagiado *[intagliato]*.
(Dote Lodovica ved^a. Gasparo Duratini. — Proprio Mobili R^o. 16. c^e. 229.)

25 I. Material, aus welchem das Restello verfertigt war.

a. Aus Tannenholz: albero, albeo da abiete.

1536. Un restello di albeo vechio.
(Inv^o. Maria moglie di Antonio Lovo. — Procurator Interdetti e Terminazioni. Res. 21. c^e. 49.)
30 1540. Un resteo de albeo depento.
(Dote Elisabetta ved^a. di Martino da Legna. Proprio. — Mobili R^o. 13. c^e. 72. t^o.)
1560. Un restelleto d'albeo depento de canaprio.
(Dote Livia ved^a. Desiderio Fabretti. — Proprio Mobili R^o. 21.
35 c^e. 172. t^o.)

b. Aus Zypressenholz: anzipresso.

1498. Do *[due]* altri restelli de anzipresso piccoli.
(Inv^o. Pauli Mauroceni. — Sezione Notarile Cancell^a. Inf^e. Not. Antonio Lanzo. B^a. 105.)
40 1506. Uno restelo de anzipresso intaiado.
(Inv^o. Pietro de Reni. — Scuola gr. Sta. Maria della Carità B. 68.)

1512. Uno restello de ancipresso.
(Invent°. Lando Pisani. — Petizion pacco a parte già Proprio sciolti n°. 20.)
1536. Un restello de ancipresso.
(Invent°. Domenico Furlan. — Miscellª. Notai diversi Inventⁱ. Bª. 39.) 5
1536. Un restelletto picolo de ancipresso.
(Dote di Elena vedª. Alvise De Stanchis. — Proprio Mobili R°. 8. cᵉ. 236 t°.)
1556. Un rastello de ancipresso piccolo.
(Invent°. Maddalena vedª. Andrea Sanson. — Proprio Mobili R°. 20. 10 cᵉ. 64.)

c. Aus Walnuss: noghera oder nogera.

1512. Uno restello de nogera.
(Dote di Paola vedª. Simone de Cha da Vacha. — Proprio Mobili Reg. 1. cᵉ. 123.) 15
1530. Uno restello de nogera dorado.
(Inv°. Nicolo Duodo. — Miscellª. Notai diversi Invⁱ. Bª. 25.)
1531. Uno restello de nogera usado.
(Dote di Vincenza vedª. Battista Martela. — Proprio Mobili R°. 3. p. 391.) 20
1532. Un resteleto de nogera.
(Dote Contarina vedª. di Gio. Francesco Bragadin. — Proprio Mobili R°. 5. cᵉ. 106 t°.)
1539. Uno resteletto de nogara schietto.
(Inv°. di Girolamo de Sali Miscellª. Notai diversi Invⁱ. Bª. 36.) 25

K. Einfach als vergoldet angegeben.

1508. Un restello vecchio indorado.
(Quietanza di Marco de Modesti — Cancellª. Infᵉ. Zanotto Bonetti F. 22.)
1536. Uno restello dorado.
(Inv°. Maria vedª. Venier. — Miscellª. Notai diversi Invⁱ. Bª. 36.) 30

So auch in den Jahren:
1511 — 1512 — 1513 — 1526 — 1527 — 1529 — 1530 — 1531 — 1532 — 1534 — 1535 — 1536 — 1537 — 1538 — 1539 — 1540 — 1543 — 1544 — 1545 — 1548 — 1549 — 1550 — 1553 — 1556 — 1559 — 1560 — 1567 etc.

L. Es ist klein, nur ein Restelletto. 35

1510. Uno restelo picolo dorado.
(Inv°. Marina Contarini Zen. — Procurator Estraordinario Nodari R°. 5 e 6.)
1533. Uno restelo piccolo dorado.
(Inv°. Antonie Donà. — Miscellª. Notai diversi Invⁱ. Bª. 35.) 40

1533. Un restelleto.
(Inv. Vituri. — Proprio, Mobili, R°. 5. c[te]. 135.)
1537. Uno restello dorado vechio. Uno restello picolo.
(Invent°. Laura Morossini Bernardo. — Miscell. Notai diversi Invent. 5 B[a]. 36.)
So auch in den Jahren:
1533 — 1539 — 1540 — 1545 — 1547 — 1549 — 1554 — 1556 — 1560.

M. Es ist gross und vergoldet.

1502. Uno restelo grando e dorado bello.
10 (Inv°. di Pietro Bembo. — Petizion Sentenze e giustizia. R°. 204. c[e]. 109 t°.)
So auch in den Jahren:
1524 — 1525 — 1528 — 1530 — 1532 — 1533 — 1535 — 1537 — 1539 — 1555.

N. Es ist ausserdem mit Wappen geschmückt.

15 1506. Uno restelo grando dorado con le arme de cha /*casa*/ de Reni.
(Inv°. Pietro de Reni fu Baldassare. Scuola gr. S. M. della Carità B[a]. 68.
1512. Un restello grando dorado cum l'arme (Arimondo).
(Dote di Chiara Arimondo. — Proprio Mobili R°. 1. c[e]. 146. t°.)
20 1523. Uno restelo grando bello dorado cum l'arme Victuri lavorado.
(Inv°. Lucia Vitturi. — Procurator. Interdetti e Terminazioni R. 8. c[e]. 136 t°).
1530. Un restello dorado cum l'arme (Bon).
(Inventario di Orsa ved[a]. di Marco Bon.)
25 1531. Uno restello d'oro cum l'arma Orio a l'antiga.
(Inv°. Ettore Orio fu Paolo. — Miscell[a]. Notai diversi Inv[i]. B[a]. 35.)
1532. Un restello grando dorado cum l'arme
(Inv°. Luigi Rimondo. — Proprio Mobili R°. 1°. c[e]. 146 t°.)
1532. Uno spechio over restello de camera dorado con le arme Michiel in
30 man de doi figurine.
(Inv°. Tommaso Michiel. — Miscellanea Notai diversi Inv[i]. B[a]. 35.)
1542. Uno restello dorado cum la arma de Cha /*casa*/ Loradan.
(Inv°. Suordamore Loredan fu Francesco. — Miscell[a]. Notai diversi. Invent[i]. B[a]. 37.)
35 1554. Uno restello dorado fo da cha Marcello.
(Inventario di Elena Amay Marcello da Mula. Miscellanea Notai diversi Inventari B[a]. 39.)

O. Besonders prächtige Restelli.

1507. Uno restello grando dorado intaiado.
40 (Inv°. Paolo Morossini Miscellanea Notai diversi B[a]. 34.)

1512. Uno spechio e restello bello a oio *[olio]* in campi 3 con molte figure.
(Inventario di Franceschina ved^{a}. Aloysio Mauraeno. — Proprio Mobili R^{o}. 1, d^{e}. 102 t^{o}.)

1528. Uno restello dorato lavorado de relievo.
(Inv^{o}. di Domenico Galimberti. Inv^{o}. B^{a}. 34.)

1529. Uno restello grando de intaglio dorado.
(Bottega di Bernardin Perolo. — Inventari B. 34.)

1534. Un restello dorado cum do figure de intaglio.
(Dote di Fiordalise Contarini. — Proprio Mobili R^{o}. 6. c^{e}. 416 t^{o}.)

1560. Un spechio grando da camera dorado, colone et vero *[retro]* tondo.
(Inv^{o}. Bianca Busenello Ariano. — Proprio Mobili R^{o}. 21. c^{e}. 166 t^{o}.)

1577. Uno spechio grande antico indorado con restelo et collonelle.
(Inv^{o}. Laura Dalla Vedora. — Miscell^{a}. Notai diversi Inv^{i}. B^{a}. 42.)

P. Es wird «antico», d. h. altmodisch genannt.

1498. Un rastello all'antica de legno vechio tristo.
(Inv^{o}. Pauli Macerocini. — Sezione Notarile Canc^{a}. Inferiore. Not. Antonio Lanzo. B. 105.)

1526. Uno rastello antigo.
(Inv^{o}. Giovanni Vanini. — Miscell^{a}. Notai diversi Inv^{i}. B. 34.)

1529. Uno restello dorado alla antiga.
(Inv^{o}. Gaspare Talone. — Miscell^{a}. Notai diversi Invent^{i}. B. 34.)

1531. Uno restello d'oro cum l'arma Orio a l'antiga.
(Inv^{o}. Ettore Orio fu Paolo. — Miscell^{a}. Notai diversi Inv^{i}. B^{a}. 35.)

1535. Uno restelletto antiquo dorado.
(Dote vedova Carlo da Fano. — Miscell^{a}. Notai div. Inv^{i}. B^{a}. 36.)

1535. Un restelletto a l'antiga.
(Dote di Fiordelise Contarini. — Proprio Mobili R^{o}. 6. c^{e}. 428 t^{o}.)

1536. Uno restello dorado pur antigo.
(Inv^{o}. Maria ved^{a}. Lorenzo Venier. — Miscell^{a}. Notai diversi Inv^{i}. B^{a}. 36.)

1538. Un restello antigo dorado.
(Dote Elena ved^{a}. Agostino Zorzi. — Proprio Mobili R^{o}. 11 c^{e}. 176 t^{o}.)

1545. Un restelo dorado antico.
(Inv^{o}. Sebastiano de Franceschi. — Miscell^{a}. Notai diversi Inv^{i}. B^{a}. 37.)

1550. Uno restello antigo fumado.
(Dote Regina ved^{a}. Bianco. — Proprio Mobili R^{o}. 16. c^{e}. 190.)

1551. Uno restello anticho.
(Inv^{o}. Giacomo Barbaro. — Miscellanea Notai diversi Inv^{i}. B. 38.)

1555. Un restello antigo dorato.
(Inv^{o}. Bottega Gio. Battista Campanati. — Sezione Notarile Misc. Not. diversi Inventari B. 39.

1556. Uno restello dorado antigo.
(Inv^{o}. Laura Stefani della Torre. — Proprio Mobili R^{o}. 20. c^{e}. 145 t^{o}.)

Q. Mit Angabe von grösseren Gegenständen auf seiner Scanzia.

1547. Uno restelo con uno bacil con el suo ramin.
(Invent^{o}. Marcantonio di Priuli. — Miscell. Notai diversi Invent^{i}. B. 38.)

1557. Uno restello de noghera et uno orologio da sabion in tutto duc. — gr. 18.
(Invent^{o}. Pietro Gritti. — Miscell. Notai diversi Inv^{o}. B. 39.)

R. Die Hängebörde überhaupt.

1547. Uno scancia con ancini.
(Dote Laura Franco Bussa. — Proprio Mobili R^{o}. 15. c^{e}. 204.)

1568. Uno scagneto de albeo par la cusina et le scancie atorno la cusina con le vide *[viti]* sive anzini.
(Inv^{o}. Andrea Mascarino. — Miscell^{a}. Notai diversi Invent^{i}. B^{a}. 41.)

Kapitel II.

Das Restello des Malers Vincenzo Catena.

Versuch einer Rekonstruktion.

Crowe und Cavalcaselle waren die ersten, die den Gedanken aussprachen, dass die fünf Täfelchen des Giovanni Bellini, die durch das Legat des Girolamo Contarini an die Accademia in Venedig kamen, ursprünglich das «Restello» des Malers Vincenzo Catena geschmückt hätten. Da sie aber den Begriff des Restello nicht kannten, so konnten sie ihre Ansicht nicht näher begründen.

Da wir nun aus den Inventaren ersehen haben, dass das Restello üppig mit Säulen und Schnitzereien verziert war und oft mehrere Felder hatte, die mit Ölmalereien geschmückt waren, und da wir andererseits aus den in den Sammlungen Europas erhaltenen, aber als Bilderrahmen ausgestellten Restelli sicher beurteilen können, in welcher Weise die einzelnen Teile desselben angeordnet waren, so dürfen wir den Versuch einer Rekonstruktion wagen (Fig. 64 und Lichtdrucktafel), wenn sich auch kein Restello mit Malereien bis auf unsere Tage erhalten hat, welches als Muster dienen könnte.

Betrachten wir zunächst die Täfelchen unabhängig von der Bedeutung der auf ihnen dargestellten Figuren, und suchen wir sie bloss nach künstlerischen Grundsätzen (Bewegungsrichtung, Beleuchtung etc.) anzuordnen. Wir müssen dazu die Photographien von A. Braun in Dornach benutzen, die einzigen, die in der natürlichen Grösse und in den richtigen Verhältnissen der Originale gemacht sind.

Wir finden, dass drei der Bilder beiläufig von gleicher Grösse sind, also eine Serie bildeten.[1] Die beiden anderen sind kleiner in verschiedenem

---

[1]

«Bacchus und Mars»	= 320 mm	× 215 mm
«Fabeltier»	= 272 „	× 187 „
«Fortuna»	= 340 „	× 216 „
«Previdenza»	= 344 „	× 215 „
«Infamia»	= 344 „	× 221 „

Masse, sie werden mit einem sechsten, verloren gegangenen Täfelchen die zweite Serie gebildet haben; vermutlich waren beide Serien übereinander angeordnet.

Legen wir die grossen Tafeln in eine Reihe, so ergibt sich als einzig mögliche Anordnung folgende: die nackte Figur in der Mitte, links

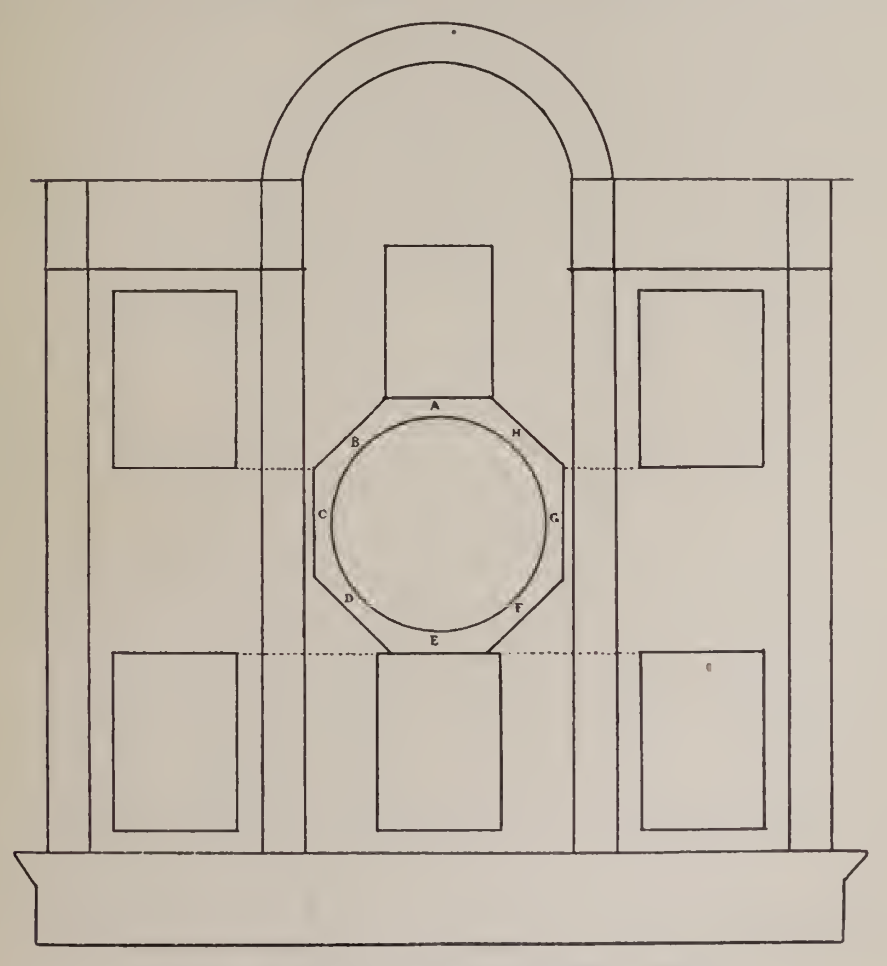


Fig. 64. Das Restello Catenas, Rekonstruktion (Skizze).

die in dem Schiffe Fahrende, rechts die beiden Fischer mit der Muschel. Da auf letzter Tafel die Bezeichnung «Joannes Bellinus» steht, war sie gewiss das letzte Stück der ganzen Bilderfolge. Die Reihe dieser grösseren Tafeln war also zweifellos die untere.

Da vermutlich die andere Serie auch so angeordnet war, dass die Bewegung von aussen nach innen ging, so muss man sich in der Mitte

die Einzelfigur des Fabeltiers denken, links von ihr den aufwärtssteigenden Mann. Das rechte Stück ist verloren. Am Horizont auf der unteren Reihe verläuft in harmonisch geschwungener zusammenhängender Linie eine Höhenlandschaft. Man darf also annehmen, dass auch auf den drei oberen Bildern die Landschaft ein zusammenhängendes Ganze bildete. Schiebt man nun das kleine Bildchen mit dem Fabeltier langsam an dem anderen Bilde der oberen Serie in die Höhe, so tritt der Moment ein, dass die Linien der Landschaft ineinander übergehen. So also müssen wir uns die ursprüngliche Stellung der Bildchen zu einander denken.

Wir sahen bereits, dass es Restelli gab, die in drei Felder geteilt waren. Solcher Art ist auch unseres gewesen. Man darf annehmen, dass die Felder durch Pilaster getrennt waren. Wollte man das Restello noch mehr schmücken, so konnte man vor den jeweiligen Pilaster noch eine Säule stellen, die natürlich zwang, das Simsstück der Basis zu verstärken. Daraus entstand zugleich der praktische Vorteil, dass das Simsstück als Etagère verwendet werden und die Form einer Hängebörde annehmen konnte, wir wir oben schon erläutert haben.

Da bei unserem Restello jedes Feld sich noch einmal in der Horizontalen teilte, so konnte oberhalb der unteren Hälfte der beiden Flügel eine weitere Konsole zum Aufstellen von Gegenständen angebracht werden.

Betrachten wir dann das mittlere Feld und erinnern wir uns, dass das Restello eine Kombination von Spiegel und Hängebörde darstellte, so müssen wir annehmen, dass über dem unteren Bilde des mittleren Feldes sich ein Spiegel, und zwar ein runder, befand, an welchen sich dann unmittelbar nach oben das Bild mit dem Fabeltier anschliesst. Das Tier steht auf einem Berge, und da dieser nach der Darstellungsweise der alten Meister nur in seinem obersten Teile sichtbar war (man denke an die Bilder der Verklärung auf dem Berge Tabor), so schliesst sich das Rund seiner Bergkuppe sehr schön mit dem Spiegel zusammen; das Fabeltier scheint gleichsam auf dem Rahmen des Spiegels aufzusitzen.

Es ist wohl nicht unnatürlich anzunehmen, dass die Ornamentation des Restello sich nach ähnlichen Gesetzen entwickelte wie die der Grabmäler, die, für Venedig so charakteristisch, einen Schmuck der Kirchenwände bildeten; ja, wir müssen sogar glauben, dass eine Wechselwirkung zwischen den künstlerischen Ideen, welche die beiden Kunstgegenstände hervorbrachten, stattgefunden hat. Von diesen Erwägungen ausgehend findet man für die Rekonstruktion des Restello viele Anregungen bei einem Rundgang durch die Kirchen Venedigs. Jedoch muss man dabei immer im Auge behalten, dass das Restello aus Holz geschnitzt war, und bei ihm die Phantasie in ihrem Spiele ungleich

freier sich bewegen konnte, als bei den steinernen Grabmälern, die an gewisse Regeln der Architektur gebunden waren. Daher mussten die Proportionen der einzelnen Teile an hölzernen Bilderrahmen studiert werden, an denen Venedig ja immer noch reich ist, und nicht an marmorner Architektur. Wir haben uns ganz besonders an den berühmten Rahmen in der Sakristei von S. Giobbe gehalten. Sodann wurde der richtige Weg gewiesen durch alte Holzschnitte, besonders durch die Titelbätter der venezianischen Inkunabeln des Buchdruckes.

Als oberster Grundsatz für die Rekonstruktion der Umrahmung der vorliegenden Bilder galt die möglichste Ersparnis an Material. Der Spiegel, durch die sechs Bilder ringsum schon sehr beengt, durfte nicht durch das Rahmenwerk noch weiter beeinträchtigt werden, zumal da der Grösse eines Zimmerschmuckes doch gewisse Grenzen gesetzt sind.

Ganz vergoldet kann das Restello des Catena nicht gewesen sein, denn er gibt in seinem Testamente an, dass es von Nussholz gewesen sei. Es finden sich jedoch in Inventaren Cassoni und Rahmen aus Nussholz angeführt mit dem Zusatz «perfilato d'oro», das heisst golddurchsponnen oder -durchzogen. Es werden an ihnen wohl die hervorragenden Architekturteile: Kapitäle, Gesimse und Ornamente vergoldet gewesen sein, während der Grund die natürliche Holzfarbe zeigte. Schöne solche Rahmen «perfilati d'oro» im Stile des Sansovino findet man jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum.

Für die Gesamtkomposition nun ist uns das Grabmal des Dogen Niccolo Marcello (gestorben 1474) in SS. Giovanni e Paolo (Fig. 65) massgebend gewesen. Der architektonische Hauptgedanke dieses schönen Werkes ist das räumlich weite Überwiegen des Mittelstückes, an das sich rechts und links die Flügel, in zwei Feldern übereinander geteilt, anschliessen.

Um nun bei dem Restello an Material zu sparen, haben wir in unserer Rekonstruktion die Seitenteile niedriger gehalten und mit einem stilgemässen Architrav von der bei Gesimsen beliebten Form abgegrenzt, das Mittelstück dagegen durch eine Archivolte abgeschlossen. Um die beiden Konsolen in organische Verbindung zu setzen, wurde nicht nur das Mittelstück von je einer Säule abgegrenzt, sondern auch die beiden Seitenflügel.

Um dem Mittelstück eine grössere Tiefe zu geben, wurde es oben mit einer Muschel geschmückt; dadurch erhielt es die Form der sogenannten «Capitelli», die man noch heute an venezianischen Palästen sehen kann. Sie sind quadratisch, oben von einer halbkreisförmigen Muschel abgeschlossen und ruhen auf einer Konsole. Auf dem quadratischen Teil ist das Wappen des Besitzers angebracht, gelegentlich auch wohl eine Madonna; daher der Name «Capitello», der venezianische Ausdruck

für ein Tabernakel. Wiederum der Ersparnis des Materials zuliebe wurde das Mittelstück nicht mit einem vollständigen Halbkreis, sondern mit einer flacheren Wölbung abgeschlossen. Um der Muschel aber dadurch nichts von ihrer Bedeutung zu nehmen, wurde das Schloss der Muschel ein wenig abwärts gerückt, wofür wir die vorzüglichen Beispiele von der Fassade der Kirche S. Zaccaria anführen können.

Die den freien Rand der Muschel abschliessende Archivolte konnte in zweierlei Weise ornamentiert werden. Entweder durch konzentrisch angeordnete Simse oder durch radial gestellte, flach elliptische Vertiefungen, wie man sie vielfach an Rahmen der Frührenaissance findet. Wir haben die letztere Weise gewählt, weil dadurch die schwere Masse der Archivolte, besonders wenn die von uns vorgeschlagene Vergoldung hinzutritt, in ein Spiel von Licht und Schatten aufgelöst wird. Zugleich muss mit der Wölbung der Muschel schon an dem freien Rande der Archivolte begonnen werden. Alles wieder um der Ersparnis und Leichtigkeit willen.

In dieses Rahmenwerk sind Bellinis Bilder einzufügen. Zu diesem Behuf wurde ein Achteck konstruiert (Fig. 64), dessen Seiten der Breite des kleinsten Bildchens (des Bildes mit dem Fabeltier) gleich gemacht wurden. Auf die obere horizontale Seite (A) wurde dieses Bild aufgesetzt, an die untere (E) direkt die Gestalt der nackten Frau angefügt. Die vertikal verlaufenden Seiten (C und G) geben die innere Begrenzung der mittleren Pilaster an. Die Breite der Pilaster ist eine Frage des Augenmasses. Durch die Ecken (BC und GH) wurde eine Horizontale gezogen, und auf deren Verlängerung das noch vorhandene mittelgrosse Bild aufgesetzt; so stimmte der landschaftliche Hintergrund der beiden oberen Bilder gut zusammen. Die Reihe der unteren Tafeln wurde auf eine Linie gesetzt, und zwar die Bilder der Flügel möglichst nahe an den äusseren Rand der mittleren Pilaster; daraus ergab sich dann die Breite der Flügel, die nach aussen wieder mit einem Pilaster abschliessen. Zugleich war damit die Lage des oberen Architravs bestimmt.

Bei der Wahl der Säulen war man darauf angewiesen, sich an die Muster der Bilderrahmen zu halten, wie wir schon oben andeuteten. Wir haben das genannte schöne Exemplar in der Sakristei zu S. Giobbe gewählt. Es ist ja bekannt, dass die frühen Venezianer in ihren Proportionen sehr von den klassischen Vorbildern abwichen; diese Freiheit dürfen wir uns zunutze machen. Wir haben es so eingerichtet, dass der Übergang von der Basis zum Schaft mit der oberen Linie der unteren Bilderreihe zusammenfällt.

Die verhältnismässig grosse Entfernung der oberen von den unteren Bildern erklärt sich daraus, dass unmittelbar unter der oberen Reihe je

eine Konsole, nach vorn rundlich abschliessend, angebracht werden musste, an deren vorderem Rande kleinere Gegenstände aufgehängt werden konnten, z. B. Rosenkränze mit Bisamapfel. Die Form der Konsole entnahmen wir der grossen Konsole unter der Madonnenstatue des Glockenturms der Piazza S. Marco.



Fig. 65. Grabdenkmal des Dogen Niccolo Marcello in SS. Giovanni e Paolo in Venedig.

Es bleibt noch die Frage, mit welchen Ornamenten die kleinen leeren Flächen des Grundes bedeckt werden sollen. Da die untere Bilderreihe gewissermassen eine Marine darstellt, so durfte der Raum rechts und links von dem mittleren Bilde mit dem bekannten Ornament des Dreizacks mit dem ihn umschlingenden Delphin verziert werden. Oben auf die beiden unteren Flügelbilder wurde eine kleine Maske aufgesetzt, hinter der sich zwei füllhornähnlich gebogene Fackeln treffen (Beispiel am Palazzo Polignac der Lombardi). Im Mittelfeld haben wir das der Konstruktion zugrunde liegende Achteck durch einen Lorbeerkranz ersetzt, der zugleich dem Spiegel eine schöne Fassung gibt.

Um den unregelmässigen Raum unter der Muschel rechts und links von der kleinsten Tafel zu verzieren, wurde das Girlandenmotiv gewählt, wie man es im Santo von Padua an dem Grabmal des A. Roselli von Bartolomeo Vellano findet, nämlich eine Kombination von schmaleren und breiteren Blumengewinden, die aus Glocken hervorkommen.

Nachdem wir so den vom Spiegel beherrschten Teil besprochen haben, wenden wir uns zum Untersatz, dem eigentlichen Restello. Das Restello ist bald vom Spiegel getrennt und bald mit ihm vereinigt. Wir haben die letztere Weise gewählt und denken uns die Anordnung in folgender Art.

Die vier Säulen ruhen auf einer gemeinsamen Basis, die ihrerseits unter jeder Säule von einer Konsole gestützt wird. Der freie Rand der Basis ist mit Häkchen versehen, so dass das Restello die Form einer «Scanzia con uncini» annimmt. Um der bekrönenden Muschel ein Gegengewicht zu setzen, ist das Ganze mit einer grossen Konsole nach unten abgeschlossen. Unterhalb der Basis wurde das Wappenschild der Familie Catena angebracht, wie man dasselbe an einem Haus der Pfarrei S. Pietro di Castello sieht. Das Muster für diese hat das Grabmal der Generosa Orsini Zeno und ihres Sohnes Maffeo Zeno im linken Kreuzesarm der Frarikirche abgegeben. Dieses Grabmal (Fig. 66) zeigt nämlich mit seiner grossen runden Scheibe und Etagère sowie den davon herabhängenden Girlanden eine ganz besonders enge Verwandtschaft mit dem architektonischen Aufbau eines Restello.

In der letzten Zeit hat man von den Wänden der Frarikirche die Tünche entfernt, und es hat sich gefunden, dass die Grabmäler und Altarrahmen mit reichen Architekturmalereien eingefasst waren. Aber während sich über dem Grabe des Jacopo Marcello gemalte Architektur und ein schöner Triumphzug gefunden hat, ist leider in dem südlichen Kreuzesarm nichts mehr zum Vorschein gekommen, da der Mörtelüberzug der Wand vollständig herunter gefallen ist; wir können über die malerische Umrahmung des Zeno-Grabmals also nichts mehr aussagen. An dem



Fig. 66. Grabdenkmal der Generosa Orsini Zeno und ihres Sohnes Maffeo Zeno in der Frarikirche, Venedig.

in derselben Kirche dem Alessandro Leopardi zugeschriebenen Grabmal des Pietro Bernardo (Fig. 67) ist die Umrahmung nicht wie sonst gebräuchlich in Malerei, sondern auch in Skulptur ausgeführt. Die Konsole des Sarkophags ähnelt auch einem Restello; anstatt Bürsten und

Toilettengegenständen hängen Wappenschilde und ein prächtiges Medusenhaupt an demselben.

Über die weitere Ausschmückung des Restello, über den zugehörigen Vorhang desselben, über die Gegenstände, die darauf standen oder daran hingen, werden wir noch ausführlich handeln.



Fig. 67. Grabdenkmal des Pietro Bernardo in der Frarikirche, Venedig, dem Alessandro Leopardi zugeschrieben.

Wenn die Rekonstruktion, die wir versuchten, nun auch nicht den Anspruch erhebt, vollständig der Wirklichkeit zu entsprechen, so war sie immerhin erlaubt, ja notwendig, um eine befriedigende Erklärung der allegorischen Darstellungen Giovanni Bellinis zu ermöglichen.

Kapitel III.

Die Allegorien an dem Restello des Catena.

Man hat in letzter Zeit manche rätselhafte Bilder der venezianischen Malerei zu erklären versucht, indem man eine Dichterstelle heranzog, die mit Worten eine ähnliche Szene schildert wie das jeweilige Bild. Schlägt man dann aber das Buch vor dem Bilde auf, und denkt man eine Illustration davon zu finden, so stellt sich wohl heraus, dass die Ähnlichkeit höchst vage ist. Bei der Erklärung der Bilder muss stets ein ikonographischer Nachweis auch der einzelnen allegorischen Figuren versucht werden. Es ist nicht die Regel, dass der Maler die Dichtung eines Zeitgenossen bildnerisch darstellt; vielmehr sind die Allegorien meistens sehr alt.

Das ikonographische Material ist sehr reich, besonders in den Miniaturen des Mittelalters; aber man findet sich schwer zurecht, und es ist noch viel darüber zu arbeiten. Winckelmanns «Versuch einer Allegorie» (1867 neu herausgegeben) leistet noch heute gute Dienste. Sehr wertvoll sind die Fingerzeige des Cesare Ripa in der «Iconologia», deren damals bevorstehende grosse Neuausgabe den Abschluss des Winckelmannschen Buches veranlasste. Ferner ist Ripas Quelle sehr zu beachten, das Buch «Hieroglyphica» des Giovan Pierio Valeriano, der noch in Leos X. Zeit hinaufreicht. Auf manchen Bibliotheken findet man auch Sammlungen von Allegorien, alle von dem grössten Nutzen, so im Kupferstichkabinett der Bibliothèque Nationale in Paris die verschiedenen Recueils unter der Rubrik «Iconologie, Allégories Division T. d.» Unschätzbar ist der Miniaturenkatalog im Britischen Museum, der die Miniaturen nach den Gegenständen anordnet.

Eine gute Erklärung wird auch zeigen, dass die in Frage stehenden Allegorien allgemein verstanden werden konnten, dass also der herangezogene Autor zur Zeit des Malers wohl bekannt war. Freilich gibt es Fälle, in denen die Künstler mit Absicht dunkel blieben. Man liebte ja im Mittelalter das Abstruse; so erregten bei den Turnieren die Ritter

Aufsehen durch möglichst fremdartige Wappen und absonderliche, aus fremden Sprachen gewählte Devisen; sie wollten damit zugleich imponieren und verblüffen. Über solche «Imprese» gibt es eine umfangreiche Literatur; das Wichtigste daraus ist zusammengestellt unter Division «T. e.» im Katalog des Pariser Kupferstichkabinetts. Für italienische Sachen ist Alciati's oft aufgelegtes Buch «Emblemata» sehr brauchbar. Auch Torquato Tasso hat ein Büchlein, den «Dialogo delle imprese», darüber geschrieben. Von solchen besonderen Fällen abgesehen, muss man im allgemeinen davon ausgehen, dass die Kunstwerke den Zeitgenossen verständlich waren.

Wir haben oben gesehen, dass die fünf Täfelchen des Bellini aus der Sammlung des Girolamo Contarini sich gut als Schmuck eines Restello zusammenordnen. Unsere Neuanordnung der Tafeln verlangt nun von uns den Beweis, dass die unteren ein anderes Sujet haben als die oberen; dass aber zugleich beide Reihen in einer gewissen inhaltlichen Beziehung zu einander stehen; auch muss die innere Anordnung der beiden Reihen einander entsprechen, so dass sich Tafel 1 zu Tafel 3 ebenso verhält wie Tafel 4 zu Tafel 6. Wir beginnen die Betrachtung mit der unteren Reihe, da wir ja den Inhalt der 3. Tafel erst rekonstruieren müssen.

Das erste Bild (Fig. 68) zeigt das leicht bewegte Meer, auf dem ein etwas phantastisch gebildeter Kahn fährt kein Steuerruder sichert ihm die Fahrt. In dem Nachen sitzt eine hohe weibliche Gestalt, deren weisses Gewand vom Winde gebläht ist. Sie balanciert auf dem linken Knie eine grosse Kugel, die sie mit der rechten Hand festhält, dass sie nicht entrolle. Der kleine Putto vor ihr, hochaufgereckt, stüzt mit der Schulter und dem rechten Arm auch seinerseits die Kugel. Vor ihm steht ein anderer, geflügelter, Putto, der die Doppelflöte bläst. Ein anderer Kleiner birgt von hinten her den Kopf im Schoss der Frau; noch einer steht etwas zurück und blickt voll Vertrauen der Frau ins Antlitz; sie hat ihm die Hand auf die Schulter gelegt. Auf der anderen Seite des Kahns sind zwei Putten ins Wasser gefallen; der eine liegt auf dem Rücken, und es wird ihm schwer werden, wieder in die Höhe zu kommen; der andere aber ist schon im Begriff wieder in den Kahn zur Seite der Frau einzusteigen. Im Mittelgrund ragt auf steilem Fels ein Turm, der nach andern Darstellungen jener Zeit (z. B. dem Bild des Vitrulio im Dogenpalast) zu schliessen, die Form der damaligen Leuchttürme hat. Im Hintergrund dehnt sich eine Hügelkette in ruhiger Abendstimmung aus, ein paar rötliche Wolken ziehen darüber hin.

Man hat dieses Bild erklärt als die Barke der Venus; sie trüge die Kugel zum Zeichen ihrer Herrschaft über die Welt. Wir besitzen aber



Fig. 68. Allegorie von Giovanni Bellini: Die Barke des Glücks (Venedig Akademie).

einen schönen Arazzo ferraresischer Provenienz[1], der wirklich die Barke der Venus zeigt: In einem niedrigen Wasser, auf dem Seerosen und Schilf ihr Spiel treiben, und von überhängenden Bäumen beschattet, fährt die Liebesgöttin dahin, sie führt das Steuerruder mit der Linken, und Amoretten umgaukeln sie in lustigem Spiel. Man sieht, das ist eine Darstellung ganz anderer Art.

Wir setzen lieber eine andere berühmte Allegorie der Renaissance mit unserm Bilde in Beziehung, aus «Polifilo's Hypnerotomachia». Da sehen wir die Bronzestatue des Pegasus abgebildet (Fig. 69). Viele Putten mühen sich ab, seine Höhe zu erklimmen. Einer hat wirklich den Kopf erreicht, ein anderer stürzt elendiglich zu Boden, einer sucht vergebens am Beine des Tieres sich festzuklammern, ein vierter wird im nächsten Augenblick den Huf des Pegasus fühlen. Am Sockel findet sich die Inschrift «Equus infoelicitatis»; wir haben also das Pferd des Unglücks vor uns. In Analogie mit dieser Darstellung glauben wir in unserm Bilde die Barke des Glückes erkennen zu können. Die Frau ist die Göttin des Glückes; die Kugel auf ihrem Schoss ist das rollende Glück. Der kleine tragende Putto wäre die gegenwärtige Zeit, welcher für einen Augenblick das Glück aufhält. Der Putto mit der Doppelflöte bedeutet die Schmeichelei, die zum Glücksspiele einladet. Was bedeuten aber die vier andern Putten? Bellini hat hier gleich vielen seiner Zeitgenossen auf antike Darstellungen (etwa den umspielten Nilgott) zurückgegriffen, um die vier Quadranten des Glücksrades zu versinnbildlichen.

Auf mittelalterlichen, besonders französischen, Miniaturen findet man nämlich vielfach am Kranz des von der Fortuna gedrehten Glücksrads vier Gestalten angebunden (Fig. 70). Zu oberst sitzt der König mit Krone und Zepter, «Richesse» genannt; dann folgt ein wohlgekleideter Mann, im Begriff emporzusteigen, «Bon moyen». Das ist die gute Hälfte des Glücksrades. Auf der schlechten Seite sehen wir eine ärmliche Gestalt, mit dem Oberkörper hinabhängend, «Pauvreté»; eine andere, ebenfalls kärglich gekleidete Figur vermag sich noch gerade im Gleichgewichte zu halten, «Adversité». Die Putten also zur Linken der Göttin würden der guten Seite des Glücksrades entsprechen; die zur Rechten der schlechten Seite. Der so ungeschickt ins Wasser gefallene Putto wäre die Pauvreté; der zweite, der im Begriff ist sich zu retten, die Adversité; der dritte, dem die Fortuna den Rücken streichelt, das Bon moyen; der vierte endlich, der den Kopf in ihrem Schosse hat, die Richesse. Der Umstand, dass der Kahn steuerlos auf dem trügerischen Elemente schwimmt, berechtigt uns, der Fortuna das Beiwort «inconstans» zu

---

[1]) Abgebildet bei Eugène Müntz, «La Tapisserie», Seite 231.

geben. Zu ihr bildet einen wirksamen Kontrast der auf Felsgrund ruhende Leuchtturm; er symbolisiert die Constantia. Es gelingt nicht, bei den Zeitgenossen Bellinis eine entsprechende Darstellung des Glücks zu

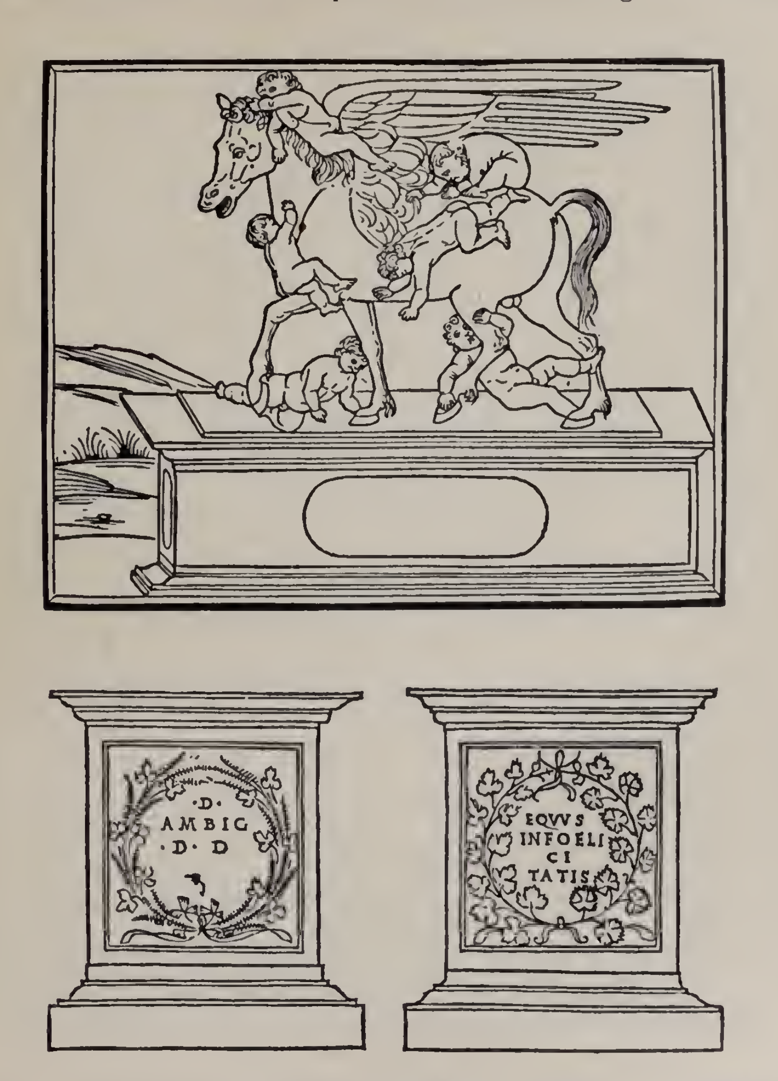


Fig. 69. Abbildung der Bronzestatue des Pegasus in «Polifilos Hypnerotomachia» (Venedig, Aldus 1499).

finden. Sie ist vielleicht des Meisters persönliche Erfindung. Wohl aber findet sich aus etwas späterer Zeit ein Stich von einem flämischen Stecher, der dem Stradanus nahesteht, im Kupferstichkabinett der Bibliothèque Nationale zu Paris mit der Inschrift «Fortuna inconstans» (Fig. 71). Man

sieht das bewegte Meer, auf dem die Trümmer eines verunglückten Schiffes schwimmen. Statt der Barke haben wir hier eine Muschel, in der die Kugel ruht; und auf ihr schwebt die nackte Göttin, den hochgewehten Mantel geschickt mit den Händen haltend. Als Kontrast zu der Unruhe



Fig. 70. Das Glücksrad, Miniatur aus Martin le Franc, «Estrif de Fortune et de Vertu», im British Museum zu London.

sehen wir weiter rückwärts das feste Land, auf dem sich ein Leuchtturm erhebt.

Wir kommen jetzt zum Mittelbilde der unteren Reihe (Fig. 72). In einem engen marmornen Gemach steht auf einer Trommel, die ihrer-

seits auf einem breiten Postamente ruht, eine nackte Frau. Sie hält in der Rechten einen runden Spiegel. Darin wird das verschwommene Reflexbild eines in Scharlach gekleideten Mannes sichtbar. Die Frau deutet mit dem Zeigefinger der Linken darauf hin. Neben der Trommel stehen, rechts und links von der Gestalt, auf dem Postamente zwei Putten. Der eine, mit dem Rücken leicht an die Trommel gelehnt, bläst in eine lange



Fig. 71. Fortuna inconstans, Kupferstich in der Bibliothèque Nationale zu Paris.

Tube, die er mit der rechten Hand hält. Der andere stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf die Trommel, während er in der rechten Hand die nach hinten weit hinausragende Tuba hält. Ein andrer Putto steht vorn in der rechten Ecke, sein Kopf ist bekränzt, und der Körper ist mit einem rosa Mäntelchen bekleidet. In tanzender Bewegung schlägt er mit den Händchen eine Trommel, die ihm an einem Bande um den Hals hängt.



Fig. 72. Allegorie von Giovanni Bellini: Prudentia (Venedig, Akademie).

Die Frau ist gewöhnlich als die Wahrheit erklärt worden. Aber auch die Prudentia kommt als nackte Frau vor. Als Beispiel führen wir den schönen Stich des Meisters «J. B. mit dem kleinen Vogel» an (Fig. 73). Da ist die Prudentia in ihrer Unterform als Previdenza. Der Stich trägt die Inschrift: «Instantia expendo, praeteritis sequentia necto», also: «Ich wäge das Gegenwärtige und verknüpfe mit dem Vergangenen das Zukünftige.» Mit diesen Worten wird das Wesen der Previdenza bezeichnet. Auf flämischen Darstellungen findet man die Previdenza im Hinblick auf diese ihre Aufmerksamkeit nach drei Seiten nicht mit einem Spiegel, sondern mit dreien, die kleeblattförmig gefasst sind.



Fig. 73. La Previdenza, Kupferstich des Meisters I. B. im British Museum, London.

Die Frau auf dem Bilde Bellinis fordert durch ihre Handbewegung den Beschauer auf, in den Spiegel zu sehen. Der Rahmen des Spiegels ist nur ornamentiert. Aber auf vielen analogen Darstellungen trägt er die Inschrift: «Inspice, cautus eris.»

In Giottos Arenakapelle besitzen wir eine herrliche Darstellung der sieben Tugenden. In der Mitte sitzt die Justitia, und auf einer Predella zu ihren Füssen sind die Früchte der Justitia abgebildet (Fig. 74). Von links kommen zwei Ritter, die zur Falkenjagd ziehen, von rechts Kaufleute mit ihrem Gepäck; in der Mitte geben sich drei Frauen den Freuden des Tanzes und der Musik hin. Im Hintergrunde sieht man eine Felsenhöhle, in die räuberisches Gesindel sich verkrochen hat. Diese Darstellung wird Bellini angeregt haben, durch ein Spiel von Putten die Früchte der Previdenza darzustellen, wie sie in den drei Zeiten genossen werden. Der eine, der kleine Bläser in dem grünen Röckchen, verkündet den Ruhm der Zukunft. Der andre hat zu blasen aufgehörtl der Ruhm in der Vergangenheit. Der dritte — ähnlich der Frau, die das Tamburin schlägt bei Giotto — trommelt; er symbolisiert die Freude in der Gegenwart.

Auf dem dritten Bild sieht man den öden Meeresstrand (Fig. 75). Eine steinerne Stufe hinauf tragen zwei Männer mit nackten Beinen, woh: Fischer, eine Riesenmuschel, aus der ein Monstrum heraushängt. Der

eine stützt sich auf einen kräftigen Stab und trägt die Last auf der Schulter, während der andre den langen Schnabel der Muschel unterstützt. Das Monstrum hat Kopf, Rumpf und Arme menschlich geformt, statt der Hände



Fig. 74. Giotto, Justitia, Cappella dell' Arena in Padua.

aber tierische Krallen. Um seine Arme windet sich eine Schlange, die mit ihrem Maule feindselig nach seinem Kopf zu streben scheint. In dem engen gewundenen Hohlraum der Muschel würden menschliche Beine des Monstrums keinen Platz haben; wir müssen uns also denken, dass



Fig. 75. Allegorie von Giovanni Bellini: Entlarvung der Schande (Venedig, Akademie).

es tritonen- oder schlangenartig ausläuft. Muscheln von solcher Grösse kommen in Venedig nicht vor, aber in kleinerem Formate werden sie vielfach zum Verkaufe angeboten; sie heissen «garuzolo». Im Hintergrunde sieht man auf einer kleinen Anhöhe ein festgefügtes breites Kastell. Über den Himmel ziehen wieder Abendwolken.

Die geläufige Erklärung dieser Tafel ist die, dass sie die Verleumdung symbolisiere. Man höre nämlich, wenn man die Muschel ans Ohr lege, ein summendes Geräusch, und dieses Geräusch würde von dem Monstrum personifiziert als etwas sehr Hässliches und — einen kühnen Schritt weiter — als Verleumdung. Solche Erklärungen sind ganz zu verwerfen; jede Einzelheit muss einen Sinn haben und ikonographisch verständlich gemacht werden.

Man beachte auf dem Bilde zuerst die Muschel (garuzolo). Wie allen Seeanwohnern wohl bekannt, sucht sich der Bernhardinerkrebs die leeren Muscheln zu seinem Wohnsitz aus. Dies Tier ist von Natur sehr vorsichtig, aber wenn man ihm zur Nachtzeit eine Fackel nähert, kann es der Versuchung nicht widerstehen und kommt aus seiner Muschel heraus. Die Alten nannten den Bernhardinerkrebs «Pagurus», sie hielten ihn für ein Seemonstrum, da er die Doppelnatur von Krebs und Muschel hat. Missgeburten von Menschen und Tieren und absonderlich gestaltete Tiere überhaupt glaubten die Alten von Menschen oder Tieren mit Dämonen erzeugt. Selbst der berühmte Arzt Ambroise Paré, dem man die Erfindung, die Arterien zu unterbinden, verdankt, hat eine grosse Abhandlung über die Monstren hinterlassen, in der er sich auch über unsern Pagurus auslässt. Pierio Valeriano berichtet nun, dass bei den Alten der Pagurus die symbolische Bedeutung «Arcana revelata» gehabt hätte, da er, wie oben dargelegt, nur nachts bei Fackelschein seine wahre Natur enthüllt[1]).

In der Figur des Mannes, der aus der Muschel heraushängt, erkennen wir den Gerion, aber nicht wie ihn der antike Mythos schildert, mit drei Köpfen, sondern in der neuen Gestalt, die Dantes Phantasie geschaffen hat:

«Ecco la fiera con la coda aguzza
Che passa i monti, e rompe mura ed armi
Ecco colei che tutto il mondo appuzza»
Si cominciò lo mio duca a parlarmi

---

[1]) «Joannis Pierii Valeriani Hieroglyphica» (Basileae 1567) pag. 201 D.: Siquid vero abditum et arcanum luci proditum ac revelatum ostendere quis vellet, pagurum et eius generis pisces qui latebris gaudent, face apposita figurabant: constat enim eos nocturno tempore, admoto lumine de penitissimis etiam cavernis evocari.

Ed accennolle che venisse a proda
Vicino al fin de'passeggiati marmi
E quella sozza imagine di froda
Sen venne ed arrivò la testa e il busto
Ma in sulla riva non trasse la coda
La faccia sua era faccia d'uom giusto
Tanto benigna avea di fuor la pelle
E d'un serpente tutto l'altro fusto.
Due branche avea pilose infin l'ascelle
Lo dosso e il petto ed amenduo le coste
Dipinte avea di nodi e di rotelle.
Con più color sommesse e soprapposte
Non fer mai drapo Tartari nè Turchi.
Nè fur tai tele per Aragne imposte.

(Inferno XVII, 1—18.)

Für Dante ist der Gerion die Personifikation des Betrugs. In dem berühmten giottesken Miniaturenkodex der Comedia in der Markusbibliothek sehen wir den Gerion aufrecht sitzend dargestellt (Fig. 76). Das schöne vertrauensvolle Gesicht umwallen lange gewellte Haare. Unmittelbar an den Hals setzt der Tierkörper an. Die Arme sind gleich den Pranken des Löwen; der Rumpf ist reptilartig und unten mit Schuppen bedeckt. Statt der Beine hat er einen Drachenschwanz, der in zwei scharfe Stacheln endigt.

In den italienischen Miniaturen zu dem Kommentar des Bargigi in der Pariser Nationalbibliothek finden wir ihn, ähnlich wie auf den Holzschnitten der venezianer Dante-Inkunabeln (Fig. 77), sehr klein dargestellt, aber die Formen sind nicht weiter entwickelt; doch trägt er auf dem Kopfe eine Krone. Am edelsten erscheint die Gestalt des Betrügers in Botticellis Handzeichnungen zum Dante (Fig. 78). Auch bei Botticelli geht der Schwanz in zwei spitzen Zangen aus. Bekanntlich sind auch die Fabeltiere den Gesetzen der Evolution unterworfen. So entwickelt sich beim Gerion die Zweiteilung des Schwanzes immer mehr, bis zwei tritonenartige Schlangenbeine daraus werden. Der Rumpf und die Arme werden mehr menschlich, während die Hände, ihren tierischen Charakter bewahrend, Klauen bleiben. In dieser weitentwickelten Form finden wir den Betrug personifiziert in dem Midasurteil des Federigo Zuccaro in Hampton-Court (Fig. 79). Mit der einen Klaue zerrt er den unschuldigen Jüngling vor den Richterstuhl des Midas, in der andern hält er ein Knäuel von Schlangen.

Bei den Zeitgenossen Bellinis ist diese doppelbeinige Form nicht nachzuweisen, doch hat Bellini sie sicher im Auge gehabt. Später wird

sie häufig[1]). Wahrscheinlich beruhten diese Darstellungen auf Quellen, die uns nicht erhalten sind. Das ungeschickte Laufen auf Schlangenbeinen findet man schon auf antiken Darstellungen des Kekrops und der Tritonen. Bellini nun lässt sehr geschickt auf unserm Bilde das Monstrum seine Schlangenbeine verbergen, wie ja auch der Pagurus seine Muschelnatur verheimlicht. Indem der Künstler hilflos den Gerion hinabhängen lässt, hat er ein Motiv eingeführt, das uns schon im Mittelalter begegnet bei



Fig. 76. Gerion, Miniatur in der Markusbibliothek zu Venedig.

der Darstellung der «Caduta della Superbia» (Fig. 80). Man sieht da die Superbia als eine Frau mit aufgelösten Haaren, den Kopf zu unterst, von einem Turme oder einem Pferde fallen[2]). Die Schlange, die sich auf Bellinis Bilde um die Arme des Ungeheuers windet und ihm den Kopf entgegenstreckt, scheint dasselbe bezeichnen zu sollen wie die Schlange auf der Allegorie des Neides von Giotto. Auch da wendet sich die Schlange, aus dem Munde des Weibes kommend, feindselig ihrem Gesichte entgegen (Fig. 81). Es wird

---

[1]) S. die Abbildungen in Cesare Ripa's «Iconologia», unter «Inganno».

[2]) Bencivenni, «Esposizione del Paternoster» (Florenz, Bibl. Naz. II. VI. cod. 16).

dadurch angedeutet, dass der Neid sich gegen den Neidischen selber kehrt und ihm schreckliche Qualen bereitet. In einer Zeichnung der Paduaner Schule erscheinen die ganzen Eingeweide des Neidischen von Schlangen und Würmern zernagt; eine Illustration zu dem Spruche: „Vita carnium sanitas cordis, putredo ossium invidia“, mit dem die Mosaizisten in der Sakristei von S. Marco ihre Neider zu treffen dachten.



Fig. 77. Gerion, Holzschnitt in der venetianischen Dante-Ausgabe vom Jahre 1502.

Wir haben also im ganzen die Entmaskung des Betruges, den Sturz des Stolzes, die Selbstqualen des Neides — mit einem Worte: die Schande, wie sie von den beiden Fischern, den Vertretern ehrlicher Arbeit, entlarvt wird. Im Gegensatze dazu sieht man im Hintergrunde die feste «Arx verae felicitatis» der später noch zu besprechenden Cebestafel, wie ja auch der «Fortuna inconstans» der Leuchtturm das Gegengewicht hielt.

Die untere Serie ist demnach ein ganzes. Das erste Bild schildert das unsichere Glück, das mittlere Stück die dem Glücksspieler feindliche

Prudentia (Previdenza), das dritte die Schande als den Lohn dessen, der sich dem Glücksspiele ergibt.

Das erste Bild der oberen Reihe (Fig. 82) zeigt links auf einem antiken Wagen eine fette, fast nackte Gestalt, um die in weitem Bogen ein weinroter Mantel geschlagen ist. Das Haupt des Mannes ist bekränzt, und auf der flachen linken Hand bietet er eine silberne Schale voll Früchten dar. Der Wagen wird von drei Putten an der Deichsel gezogen; von

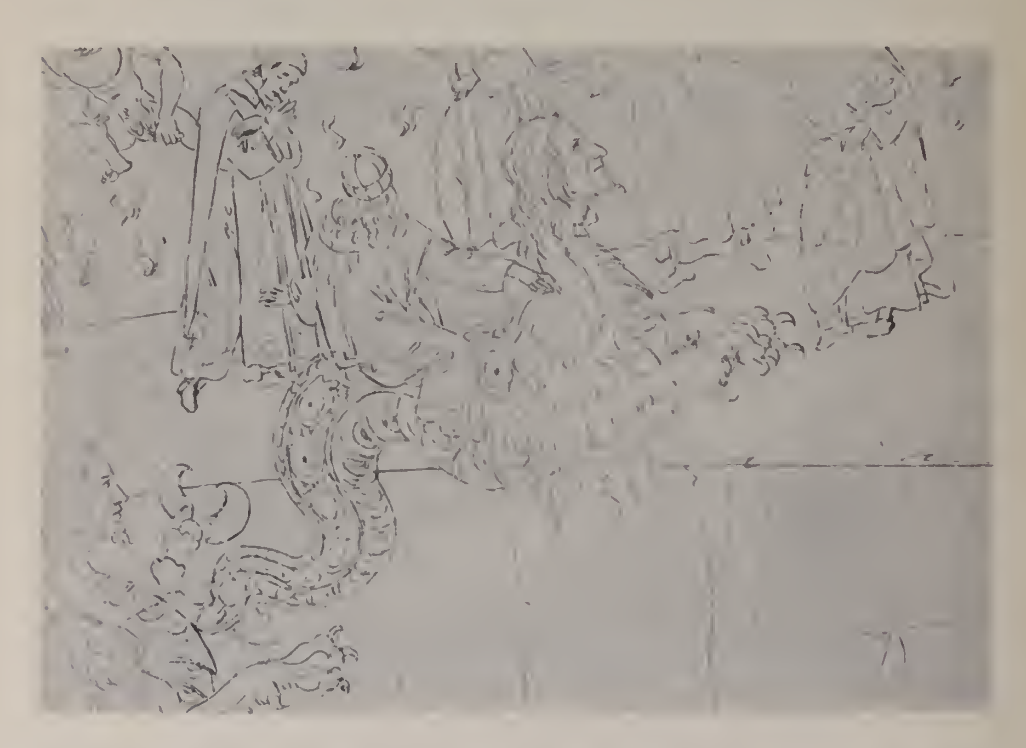


Fig. 78. Botticelli, Gerion, Zeichnung zu Dantes Divina Commedia, Kupferstichkabinett in Berlin.

dem dritten Putto ist nur ein Teil sichtbar. Vor dem fahrenden Jüngling her, und mit Ernst auf ihn zurückblickend, schreitet mit lebhaftem Schritt eine hagere Gestalt aufwärts. Seine Beine sind mit Schienen gerüstet, Schild und Lanze trägt er in den Händen. Um die Schulter hängt ihm ein windgeblähter gelber Mantel. Im Hintergrunde breitet sich eine Gebirgslandschaft aus; goldenes Morgenlicht liegt auf dem Bilde.

Man nennt die üppige Gestalt gewöhnlich Bacchus; aber man braucht wohl nicht so speziell zu identifizieren, sondern darf sich im allgemeinen einen der Sinnenlust ergebenen Menschen denken. Die Fettleibigkeit be-

zeichnet die Schlemmerei, der Kranz auf dem Kopfe die Festessucht; und dass er im Wagen sich fahren lässt, daran erkennen wir seine Trägheit. Nach Art der genusssüchtigen Verführer hält er anbietend seine Schale dem anderen Manne entgegen.

Dieser ist in allem sein Gegenteil. Er geht unbeirrt den Hügel aufwärts; man spürt in ihm die Perseverentia. Er ist mager und gegen die Versuchung gerüstet, der Abstinentia ergeben. Sein Gesicht ist streng, und den



Fig. 79. Federigo Zuccaro, Gerion, Detail aus dem Midasurteil, Hampton Court, Stich von Le Court.

schmeichelnden Reden des Sinnlichen ist er unzugänglich. Er ist der *tugendhafte* Mann.

Das *mittlere* Bild (Fig. 83) steht in ganz engem Zusammenhang mit dem vorhergehenden. Ein Fabeltier steht auf einer Bergeshöhe, die kuppelartig aufragt. Wie wir sahen, muss man sich diese Tafel erheblich höher angebracht denken als die vorhergehende, so dass wir also in diesem Berggipfel das Ziel der beiden Wanderer auf dem anderen

Bilde annehmen dürfen. Das Fabeltier vereinigt die Naturen einer menschlichen Frau, eines Adlers und eines Löwen. Auf dem Kopfe züngelt eine Flamme empor; die Augen sind verbunden. Dem Rücken entwachsen zwei hochaufgerichtete Flügel, dreifach gefärbt. In den gesenkten Händen hält die Frau goldene Kannen, die sonderbarerweise nicht in einen Fuss, sondern in eine Spitze enden. Der Unterleib der Frau geht in Löwenbeine aus; hinten hat sie einen starken Federnschwanz. Die ganze Figur steht auf zwei Kugeln, nicht balancierend, sondern die Füsse stehen fest auf.



Fig. 80. Caduta della Superbia, Miniatur in der Biblioteca Nazionale zu Florenz.

Den Hintergrund bildet eine reiche kultivierte Landschaft; schöne Bäume stehen am Wasser, ein gebahnter Weg führt zu der Höhe des Gebirges.

Die Gestalt galt bisher für das Bild der Fortuna. Wir haben eine sehr ungewöhnliche Darstellung vor uns, und es hat sich keine ähnliche nachweisen lassen. Wir sehen in diesem christlichen Fabeltier eine Kombination der Tugendsymbole. Ähnlich aus den Evangelistensymbolen gebildete Tiere sind häufiger auf Bildern und Miniaturen. Man sieht ein solches auf dem Fresko des Giovanni da Modena[1]) in der ersten Kapelle auf der Evangelienseite von S. Petronio in Bologna (Fig. 84). Da ist die Gestalt zusammengesetzt aus dem Kopfe und dem einen Fuss des Engels des Matthäus, dem Körper, dem linken Vorderbein und der Mähne des Löwen des hl. Markus; das rechte Vorderbein und die Flügel sind vom Adler des Johannes, das rechte Hinterbein vom Ochsen des Markus genommen — eine misslungene Kreatur.

Ungleich geschmackvoller hat Bellini eine sphinxartige Komposition gegeben. Die Sphinx galt stets als ein ideales, hoch intelligentes Wesen, und so finden wir sie schon seit alters in der Kunst verwendet. Als antikes Beispiel sei die berühmte bemalte Terracotta-Sphinx der Petersburger Eremitage vor Augen geführt (Fig. 85). Beispiele aus dem

[1]) Vgl. Paul Weber, «Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst» (1894), Seite 119—128.

Bereiche der venezianischen Kunst bieten ein im Museo Civico aufbewahrtes Weihwasserbecken (Fig. 86), auf dem die Sphinx mehrfach verwendet ist, und das schöne Restello im Victoria und Albert-Museum, das wir früher (Fig. 59) abbildeten. Wie sich die christliche Kunst an den Visionen des Buches Daniel inspiriert hat, die ohne Zweifel auf assyrischen mythologischen Darstellungen beruhen, so brachte die grosse Vision im 7. Kapitel die geflügelte Sphinx als religiöses Symbol in die christliche Kunst[1]).



Fig. 81. Giotto, Invidia, in der Capella dell' Arena zu Padua.

1. «Ich, Daniel, sahe ein Gesicht in der Nacht, und siehe, die vier Winde unter dem Himmel stürmten widereinander auf dem grossen Meer.

2. Und vier grosse Tiere stiegen herauf aus dem Meer, eins je anders, denn das andere.

3. Das erste wie ein Löwe, und hatte Flügel wie ein Adler. Ich sahe zu, bis dass ihm die Flügel ausgerauft wurden, und es ward von der Erde genommen, und es stand auf seinen Füssen wie ein Mensch und ihm ward ein menschliches Herz gegeben.»

Betrachten wir nun die geistvolle Erfindung des Bellini näher:

Die verbundenen Augen bezeichnen die Justitia (zu der das Symbol der Wage nicht notwendig gehört), wie man ja auch an französischen Kirchenportalen unter den Tugendgestalten die Justitia einfach als sitzende Frau mit verbundenen Augen dargestellt findet.

Das, was an der Gestalt Adler ist, symbolisiert die Hoffnung. Hier hat sich Bellini an der Paduaner Allegorie Giottos inspiriert, der die

[1]) Vgl. Giovan Pierio Valeriano, «Hieroglyphica».



Fig. 82. Allegorie von Giovanni Bellini: Der sinnliche und der tugendhafte Mann (Venedig, Akademie).



Fig. 83. Allegorie von Giovanni Bellini: Inbegriff der Tugenden (Venedig, Akademie).

Hoffnung als eine beflügelte, emporschwebende Frau gegeben hat (Fig. 87). Von Dantes Greifen, der den Wagen der Kirche zieht (Purg. XXX), hat er die Farben der Flügelfedern genommen.

Die beiden Kannen, die die Frau in ihren Händen hält, bezeichnen die Temperantia. Man findet diese oft dargestellt, wie sie in zwei Kannen Flüssigkeiten mischt und so eine gute Vereinigung von Kaltem und



Fig. 84. Allegorie von Giovanni da Modena: Vereinigung der Evangelistensymbole, Fresko in S. Petronio zu Bologna.

Warmem, Wasser und Wein, herbeiführt, entsprechend der Abstammung des Wortes «temperantia» von «temperare» = in das rechte Verhältnis bringen, mischen; z. B. Horaz: «vinum temperare». Mantegna hat auf seinem Bilde «Die Weisheit das Laster besiegend» (Louvre) drei Frauengestalten aus der Höhe herabschweben lassen, welche die Cardinaltugenden personifizieren sollen. Auch er hat da der Temperantia zwei Kannen

gegeben, deren Inhalt sie mischt (Fig. 88). Auch die Temperantia aus der Schule des Cima in der Akademie zu Venedig hält Kannen in den Händen (Fig. 89).



Fig. 85. Sphinx aus bemalter Terracotta, in der Eremitage zu St. Petersburg.

Durch den Löwenleib ist die Fortitudo symbolisiert.

In der Andeutung der Caritas hat Bellini wiederum Embleme von

Giotto entlehnt. Dessen Figur der Caritas tritt mit den Füssen verachtend das Gold; aus ihrem Haupte sprühen Flammen, wie man es auf beifolgender vor einigen Jahren aufgenommener Kopie erkennt (Fig. 90). So steigt auch von dem Haupte unseres Fabelwesens eine Flamme empor, und die Löwentatzen treten auf kugelgeformtes Gold; aber sie stehen darauf nicht in labilem, sondern in stabilem Gleichgewicht.



Fig. 86. Weihwasserbecken, im Museo Civico zu Venedig.

Während also die untere nackte Frau die erste der Cardinaltugenden, die Prudentia verkörpert, vereinigt das Fabeltier in sich die drei andern: die Temperantia, die Fortitudo und die Justitia; ausserdem sind darin noch die beiden theologischen Tugenden der Spes und Caritas versinnbildlicht. Die Fides fehlt natürlich hier, wo es sich um einen profanen Gegenstand handelt.

Es steht also auf dem Gipfel des Berges als das Ziel aller menschlichen Bemühungen: die Summa virtus, der Inbegriff der Tugenden.

Es ist nicht leicht, den künstlerischen Wert der kleinen Tafeln zu

bestimmen. Mit grosser Klarheit und doch zugleich mit feiner Zurückhaltung ist der allegorische Gedanke vorgetragen; aus einer uns kaum mehr geniessbaren moralischen Abstraktion hat der Künstler ein stellenweis entzückendes Spiel gemacht. In deutlicher Symmetrie sind die Bilder einander zugeordnet. Das mittlere Feld zeigt jedesmal nur eine Figur, die in voller Ruhe dasteht. Auf den äusseren Bildern haben wir immer zwei Figuren, und zwar so, dass sie in leicht angedeuteter Diagonale sich nach der Mitte, von aussen nach innen, bewegen. Die Landschaften liegen in klarer Perspektive und in vollem, weichem Zuge da. Ein schöner Gegensatz waltet zwischen oben und unten: dort Morgenlicht, hier Abenddämmern.



Fig. 87. Giotto, Spes, in der Cappella dell' Arena zu Padua.

Die Bilder zeigen einen für die Zeit ihrer Entstehung besonderen Reichtum an nackten Gestalten. Und da setzt freilich manches Bedenken ein. Liegt es daran, dass die Bilder nicht von Übermalungen verschont geblieben sind, oder ist der Künstler allzugeschwinde in seiner Arbeit gewesen, die Zeichnung der nackten Figuren ist flau, man findet Unklarheiten und auch offensichtliche Fehler. Dennoch wird man seine Freude daran haben müssen, wie entzückend z. B. die Putten gedacht und entworfen sind, und der Ausführung vieles zugute halten. Sehr gelungen ist auch die Gegenüberstellung des fetten und des mageren Mannes auf der Tafel links oben. Besonderes Interesse erregt die nackte Frauengestalt, die Previdenza, der einzige weibliche Akt, den wir von Bellinis



Fig. 88. Mantegna, Temperantia, Detail aus dem Bild im Louvre.

Hand — mit seinem Namen ist das Werk ja signiert — besitzen. Der Künstler zeigt nicht die harten, strengen Konturen des köstlichen Aktes der Venus von Mantegna; seine Gestalt ist auf rein malerische Intentionen angelegt. Man geht gewiss nicht fehl in der Annahme, dass dem



Fig. 89. Schule des Cima, Temperantia, Akademie zu Venedig.

Künstler das herrliche Werk des Antonio Rizzo im Hofe des Dogenpalastes, die Eva, ein Muster gewesen ist in der Auffassung des weiblichen Körpers. Rizzos Werk zeigt noch viele Anklänge an die mittelalterliche Weise den Körper darzustellen; man hat mit Recht an Jan van Eyck erinnert. So wird auch verständlich, warum bei der Frau auf Bellinis Bilde der Unterleib etwas hervortritt.

Man findet in andern Bildern Bellinis manche Analogien zu unsern Tafeln. So zeigt die Landschaft der Fortuna inconstans mit der Wasserfläche und dem festen Turm in der Hügellandschaft eine enge Verwandtschaft mit der Landschaft auf einem Predellenstück (Kampf des Georg) zu Bellinis «Krönung Mariä» in Pesaro, und das Motiv des Postamentes mit der Trommel wiederholt sich auf der anderen Predella, die den heiligen Stadtpatron darstellt (vgl. Fig. 91 und 92).

Im ganzen hat die Landschaftsbehandlung auch viel Gemeinsames mit der Madonna des Dogen Barbarigo in S. Pietro Martire auf Murano. Man darf daher annehmen, dass die Restellotafeln ungefähr in der gleichen Zeit gemalt worden sind: das ist um das Jahr 1490.

Der Gegensatz von Tugend und Glück ist also das Thema unserer Darstellungen. Unten das Treiben des Glückes. Zuerst die gefährliche

Göttin, steuerlos dem unsicheren Element und dem wahllosen Winde preisgegeben. Dann ist es wie das Treiben einer Aktiengesellschaft: die Kurse steigen und fallen, der trügerische Prospektus (der flötende Putto) ladet ein, an dem Geschäft teilzunehmen. Darauf das Geschick des Bankrotteurs, der sich verspekuliert hat, die Schande als der Lohn dessen, der treulos mit der Willkür des Glückes gerechnet hat.

Oben haben wir den mühsamen Weg der Tugend. Auf alles gefasst geht der Tugendhafte entschlossen vorwärts, indes der Sinnliche in aller Bequemlichkeit dem Augenblicke allein sich hingibt. Jener wird das Ziel des Menschen erreichen, sicher auf der Höhe des Daseins im Besitze und Genusse der Tugend zu stehen. Das Mittelbild zeigt dieses Ziel: das Ideal. Ihm entspricht unten die warnende Gestalt der Previdenza, die umgeben von dem Geschicke des steigenden und fallenden Glückes zur Besinnung mahnt.



Fig. 90. Giotto, Caritas, in der Arena zu Padua.

Es ergeben sich nun aus unserer Erkenntnis der Komposition und des Gehaltes der Bilder auch klare Postulate für die Rekonstruktion des verlorenen Stückes. Die Landschaft des Hintergrundes muss gebirgig sein und mit der des zweiten Bildchens eng zusammenschliessen. Morgenlicht muss darauf spielen. Die Bewegung der zwei Figuren muss diagonal von aussen nach innen gehen. Da im letzten Bild der unteren Reihe der Lohn des Glücksspielers geschildert wird, müssen wir an-

nehmen, dass oben entsprechend der Lohn des Tugendhaften dargestellt war. Bellini konnte dafür keine bessere Quelle finden als die Cebestafel.

Bei den Zeitgenossen wissen wir allerdings kein Beispiel derselben namhaft zu machen, wohl aber kurze Zeit später. In der Albertina und im Britischen Museum gibt es unter den venezianischen Holzschnitten grosse Darstellungen der Cebestafel, die beide aus der Mitte des Cinquecento stammen dürften. Vor längerer Zeit war im Louvre eine grosse Cebestafel des Andrea Schiavone ausgestellt, wurde aber später von dem Besitzer zurückgenommen; ihr jetziger Ort ist nicht nachzuweisen. Als Illustration bringen wir das Ende der berühmten Cebestafel von Hans Holbein, wie er sie auf dem Titelblatt der Cornucopia des Nikolaus Perotto in Holz geschnitten hat. Auf der grösseren Ausgabe (Fig. 93) sieht man im Hintergrund die «Arx verae felicitatis» und vor dieser die Felicitas auf einem Thron sitzend, wie sie dem vor ihr knieenden Tugendhaften die Krone aufs Haupt setzt. Auf der kleineren Ausgabe (Fig. 94) ist dieselbe Szene in Seitenansicht zu sehen. Bellini muss die Darstellung in dieser zweiten Fassung gegeben haben.

Eine andere Darstellung von Anstrengung und Lohn befand sich im Palazzo Camerlenghi bei der Rialtobrücke in einem Saale des «Magistrato del monte nuovissimo». An der Schmalwand des Saales war in Dreiteilung abgebildet: zuerst die Arbeit, dann eine umrahmte Bellinische Madonna, und endlich Ehre und Ruhm, von der thronenden Venezia gespendet (Fig. 95). Diese Malerei war von Vitruvio (dialektisch Vitrulio genannt) Buonconsiglio, dem Sohn des bekannten Malers Giovanni Buonconsiglio genannt Marescalco [1]).

Hiernach gewinnen wir nun eine genauere Vorstellung von dem verlorenen Bildchen. Die «Arx verae felicitatis» war schon auf dem Bilde der Schande im Hintergrunde dargestellt; sie konnte also hier fehlen. Am rechten Rande des Bildes müssen wir uns auf hohem Postament einen Thron denken, ungefähr so wie auf der «Madonna am See» in den Uffizien und den beiden kleinen Bildern des Giorgione ebenda. Auf dem Throne sass unter einem schirmartigen Baldachine die weissgekleidete Felicitas, die, sich nach vorwärts neigend, dem mageren Manne, der ehrfurchtsvoll sich vor ihr beugt, den Kranz auf die Stirne setzt.

Das in diesem ganzen Cyklus behandelte Thema hat seinen Ursprung nicht in der antiken Mythologie, sondern in der mittelalterlichen Dichtung.

---

[1]) Vgl. «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», Band XXII (1901), Seite 198 fg., Band XXIII (1902), Seite 51, 53, 62.

Am frühesten finden wir den Stoff in den berühmten «Consolationes philosophiae» des Boethius. Der Hauptinhalt dieser Schrift ist der Gegensatz des Glückes und der Theoria oder Philosophie. Es gab in Venedig ein Bild aus der Schule des Bonifazio, das diese Gedanken darstellt. Es befand sich früher in der Galerie Manfrin und ist seither nach England gekommen zu Herrn Alfred Beit in Tewin Water. Das Glück, reich



Fig. 91. Giovanni Bellini, S. Georg, S. Francesco zu Pesaro.

gekleidet auf einer Kugel sitzend, ist von dichten Menschenscharen umringt, während die Theoria abseits steht, mit wenigen Freunden im Gespräch; aus einem Gefängnisse lauschen ihr einige Unglückliche, obwohl die Tyrannei sie mit ihrer Geissel bedroht.

Sehr ausführlich behandelt den Gegensatz von Tugend und Glück sodann Boccaccio in seinem Werke «de casibus virorum illustrium». Es

sind viele prächtig miniierte Manuskripte davon erhalten, und die Stoffe waren bei den Veroneser Cassonemalern sehr beliebt; sie malten auf die eine Seite des Cassone den höchsten Punkt des Glückes eines Helden, auf die andere seinen Untergang. So finden wir in der Galerie Benson in London den Glücksumschwung des Priamus auf zwei Tafeln dargestellt, und im Museo Civico das Schicksal des Marcus Atilius Regulus.



Fig. 92. Giovanni Bellini, Der Stadtpatron S. Terentius, S. Francesco zu Pesaro.

Auch Petrarka hat den Gegensatz von Tugend und Glück in dem umfangreichen Werke «De remediis utriusque fortunae» behandelt. Von diesem Buche gibt es viele reich miniierte Kodices in den Bibliotheken. Aber es findet sich unter den Miniaturen keine besonders schlagende zum Vergleich, deren Abbildung für unsere Darlegung nutzbar wäre.



Fig. 93. Hans Holbein d. J., Cebestafel, grössere Ausgabe.

In der mittelalterlichen französischen Literatur hat sich schon früh die Form der sogenannten «Débats» entwickelt, in denen die verschiedensten Themata, besonders moralische Gegensätze zwischen allegorischen Personen erörtert werden; z. B. «Leib und Seele», «Sinnenlust und Fasten», «Leben und Tod».

Den Gegensatz von Glück und Tugend behandelt am vollendetsten Martin le Franc in seinem Werke «Lestrif de fortune et vertu», aus dem wir die Darstellung des Glücksrads (auf Seite 226) abbildeten. Das prächtigste Manuskript dieses Werkes mit drei schönen Miniaturen findet sich im Britischen Museum. Der Schluss gibt in folgenden Worten Auskunft über den Verfasser:

> Cy finie lestrif de fortune et vertu
> fait par renomme maistre
> Martin le Franc prevost de Lausanne
> secretaire jadis du pape Felix



Fig. 94. Hans Holbein d. J., Cebestafel, kleinere Ausgabe.

et maintenant du pape Nicolas et protho
notaire du siege apostolicque.

In drei grossen Teilen spricht zuerst die Fortune und dann die Vertu, endlich entscheidet die Raison.

Bellini scheint sich nicht streng an einen bestimmten Autor gehalten zu haben, sondern er hat den Stoff frei nach seinem Geschmacke geformt.



Fig. 95. Vitruvio Buonconsiglio, Wanddekoration im Palazzo Camarlenghi (Rekonstruktion).

Auch in der späteren venezianischen Kunst war der «Gegensatz von Glück und Tugend» nicht unbekannt. Im Jahre 1549 malte Lorenzo Lotto «un coperto con doi figurette» als Deckel zu dem Porträt des Dario Franceschini da Cingoli, auf dem dargestellt war «lo abbatimento de la Fortezza con Fortuna», und in demselben Jahre für den Diamantenhändler Rocco ein Bildchen ebenfalls «de un abatimento de la Forteza con Fortuna»[1]. Noch vor einigen Jahren sah man im Palazzo Trevisan zu

[1]) «Libro di conti di Lorenzo Lotto», in «Le Gallerie Nazionali Italiane», Anno I (1894), Seite 126.

Murano ein Stucco des Alessandro Vittoria, auf welchem das Abbatimento gleichfalls dargestellt war. Kürzlich ist das Werk barbarischerweise von der Wand geschlagen worden, als man den Palast für Arbeiterwohnungen



Fig. 96. Francesco Salviati, Erhebung der Tugend über das Glück, Biblioteca Vecchia in Venedig.

herrichtete[1]. Noch heute sieht man unter den herrlichen Deckengemälden der Biblioteca Vecchia ein Rundbild des Francesco Salviati, auf dem dargestellt ist, wie die Tugend das Glück verspottet (Fig. 96).

[1]) Es ist wenigstens abgebildet als Fig. 17 in der Schrift über den «Palazzo Trevisan».

Aber nicht nur in der venezianischen Kunst kannte man das Sujet, auch ein vlämisches Werk des 16. Jahrhunderts beschäftigt sich damit. Es ist für uns um so interessanter, als es mit den Tafeln des Bellini die Einteilung gemeinsam hat. Ein Vergleich lässt die feine Erfindung des Bellini in besonders hellem Licht erstrahlen: mit wenigen Figuren erreicht er eine Klarheit und Deutlichkeit, die wir bei dem Vlamen trotz einer ausschweifenden Breite vermissen. Es handelt sich um die berühmte Teppichserie im Königlichen Palast zu Madrid, die unter dem nicht ganz richtigen Namen der «Tugenden und Laster» bekannt ist. Sie besteht aus acht Stücken; zwei von ihnen führen das Thema noch weiter aus auf dem übernatürlichen Gebiete des Glaubens — worauf Bellini, wie wir sahen, gewiss absichtlich verzichtet hat. Die Teppiche sind von kostbarer Ausführung, reich mit Goldfäden durchwirkt. Man ist nicht sicher, von wem sie gearbeitet sind; doch nennen einige den Namen Wilhelm Pannemakers. Von der gleichen Hand findet sich ein Teppich im National-Museum zu München, gleichfalls mit moralisierenden Allegorien geschmückt. Der genannte ist bekanntlich der Künstler, der für Karl V. die berühmte Teppichserie der «Expedition nach Tunis» ausführte. Der Künstler hat nicht den Gegensatz von Tugend und Laster, die sogenannte Psychomachie geschildert, sondern den von Glück und Tugend. Die sechs Arazzi (nach Ausschluss der beiden religiösen) lassen sich genau nach dem Muster der Bellini-Tafeln in zwei Reihen zu je drei Stück anordnen. Der literarische Ratgeber des Teppichwirkers hat sich gleichfalls nicht an einen bestimmten Autor gehalten, sondern die Pläne mit zahlreichen Zitaten aus der Heiligen Schrift und den Klassikern sowie mit eignen Versen in Küchenlatein versehen. Wir beschränken uns auf die Mitteilung der 6 Hauptinschriften.

Auf dem ersten Teppich (Fig. 97) lesen wir:

1. «Castigat vicium Sophia moderante severa
   Virtus et lacera sors iacet una rota».

Die Hauptgruppe ist ein ernster bärtiger Mann, der die Rute schwingt, um einen gefesselten Satyr zu prügeln. Ringsum in mehreren Etagen über einander wird der Hauptgedanke in zahlreichen Beispielen illustriert.

Bei Bellini entspricht diesem Stücke die Darstellung des Hageren und des Dicken.

Zu zweit heisst es:

2. «Justis remuneror,
   Protego bonos, castigo nocentes».



Fig. 97. Tüchtigkeit und Genuss, Wandteppich im kgl. Palast zu Madrid.



Fig. 98. Die Fülle der Tugenden, Wandteppich im kgl. Palast zu Madrid.

Die Gerechtigkeit ist umgeben von der Fortitudo und Temperantia; unten wieder zahlreiche Beispiele (Fig. 98).

Zu vergleichen ist das Fabeltier bei Bellini.

3. «Candida quos misit Virtus Honor arce receptos
Laureat: ambitio quos tulit inde fugat».

Ein grosses Hoffest (Fig. 99): Der Kaiser umgeben von den Grossen. Der Kanzler verliest die Ehrendiplome. Im Gegensatz dazu unten die Verdrängung derer, die sich ungerechte Ehren angemasst haben.

Das war der Gedanke auf dem verlorenen Bilde Bellinis: die Ehre der Lohn des wahrhaft Tugendhaften.

4. «Hinc spargens Fortuna rosas, hinc saxa voluntas
ludit et arbitrio cuncta suopte regit».

Man sieht ein grosses Meer (Fig. 100) mit glücklichen Schiffern und gestrandeten. Oben in aufgeregter Bewegung die Fortuna; unter ihr das Glücksrad.

5. «Preterita recolo,
presentia ordino, futura
prevideo».

Die ruhig thronende Prudentia (Fig. 101) ist von zwei älteren Frauen umgeben, deren eine einen dreifachen kleeblattartig geformten Spiegel in der Hand hält. Darunter sitzen Allegorien der Geisteskräfte und der Hauptwissenschaften. Voll Dankes nahen sich die beglückten Menschen.

6. Sequitur peccatorem
Ignominia et Opprobrium.

Ein Mann wird mit Ruten geschlagen, darunter eine nackte Frau am Pranger, ringsum die Strafen des Lasters (Fig. 102).

Ganz rechts sitzt der Dichter in seinem freundlich geschilderten Studierzimmer. Es ist bemerkenswert, dass er sich auf demselben Bild dargestellt hat, auf welchem auch Giovanni Bellini seine Signatur anbrachte.



Fig. 99. Der Lohn der Tugend, Wandteppich im kgl. Palast zu Madrid.



Fig. 100. Das Spiel des Glücks, Wandteppich im kgl. Palast zu Madrid.



Fig. 101. Die Previdenza, Wandteppich im kgl. Palast zu Madrid.

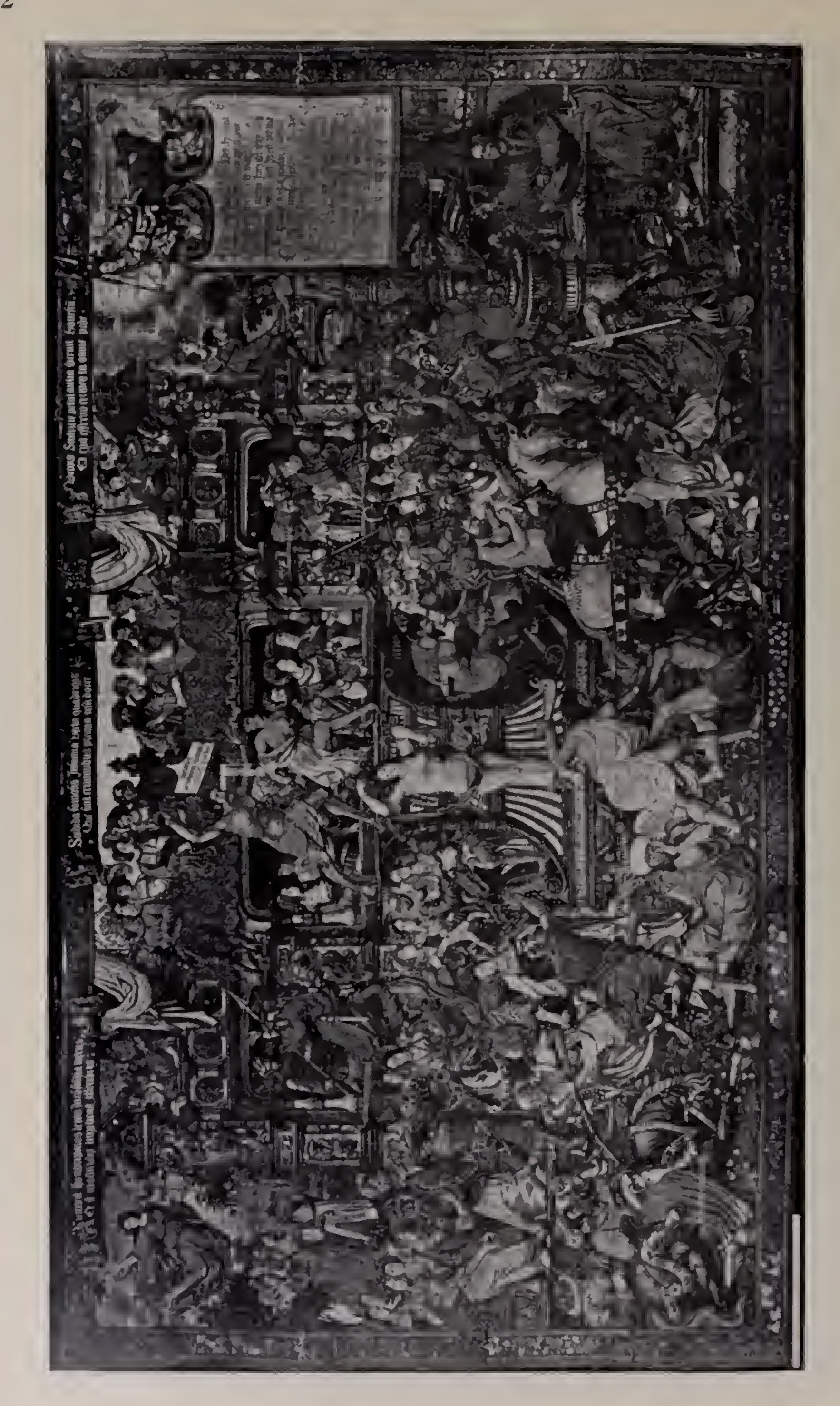


Fig. 102. Die Schande, Wandteppich im kgl. Palast zu Madrid.

Kapitel IV.

Zum Restello gehörige Toilettenutensilien.

Wir haben schon davon gesprochen, dass an den Nägeln des Restello die Coda und die Sedola aufgehängt waren, und haben diese und andere Toilettenutensilien, von denen wir jetzt noch sprechen wollen, auf der Lichtdrucktafel mit dem Restello mit abgebildet. Fast in jedem Inventar, sei es eines Reichen, sei es eines weniger Bemittelten, finden wir angeführt: «Specchio, coa (coda) und seola (sedola)» oder «Restello, coa, seola».

1. Die «Coda».

Die «Coa» oder «Coda di seta di cavallo» war ein Pferdeschweif, von weissem, bisweilen auch rotem Haar, auf den die Kämme zur Aufbewahrung aufgesteckt wurden. Man kaufte sie in den Kramläden (merzer); so auch in dem grossen deutschen Geschäfte «al cavalletto». Häufig wird sie genannt «coda da spechio» oder «coda da peteni» oder «coda da tegnir petenni» oder «coda con li sui petenni, coda con alcuni petenni». Gelegentlich wird auch die Zahl der Kämme angegeben.

Am oberen Ende hatte die Coda natürlich eine Fassung, die wohl aus dem gleichen Material bestand wie der Spiegelrahmen und der Griff der sedola («en suite», wie der Geschäftsausdruck lautet), z. B. aus Elfenbein, Ebenholz, Kupfer; mit Silbereinlagen, manchmal auch ganz von Silber.

In den Sammlungen hat sich keine Coda erhalten, aber wir besitzen eine Abbildung. In der Aldin-Ausgabe des Polifilo findet sich ein Holzschnitt (s. o. auf Seite 193, Fig. 53), auf dem ein Bett dargestellt ist. Es steht frei in der Mitte des Zimmers; an den Wänden entlang zieht sich eine Reihe von Cassonen. Zwischen den beiden Fenstern hängt ein runder Spiegel «con suo triangulo». Der Zeichner der französischen Ausgabe des Buches veränderte die Zeichnung, indem er das Bett an die Wand rückte und den Spiegel an die Wand neben das Bett brachte (Fig. 103). Er

liess an dem Spiegel den triangulo fort und versah ihn statt dessen mit einer Coda, die auf dem italienischen Schnitte fehlt. Man kann hier auch die Fassung der Coda erkennen. Sie besteht aus einem kleinen Dreieck, an das sich zum Aufhängen ein Ring anschliesst.

Die Coda diente also zunächst als Kammhalter; man benutzte sie aber auch, um die Kämme nach dem Gebrauch zu reinigen. Einen Teil der Haare zog man zu diesem Behufe straff an und führte mit den Zinken

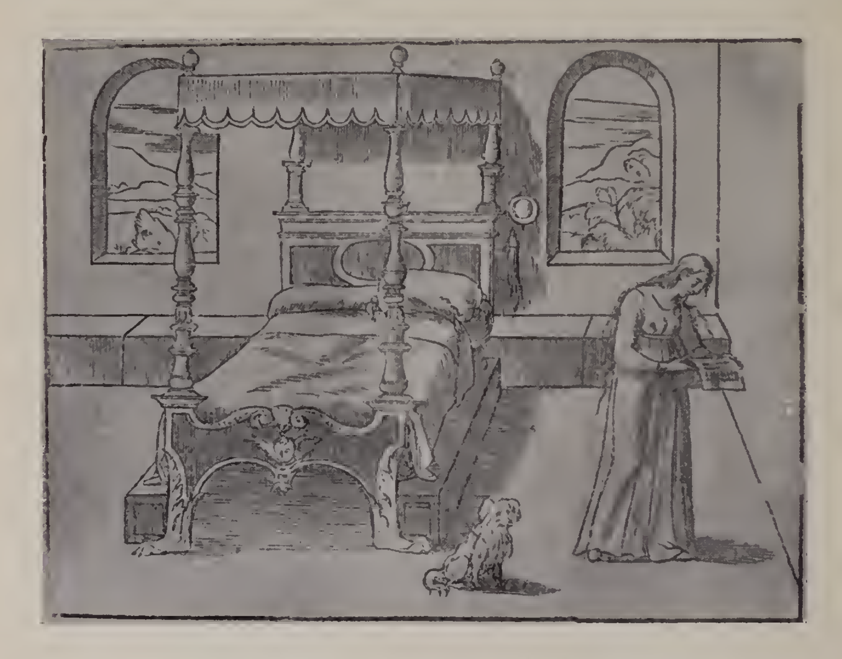


Fig. 103. Zimmeransicht aus der «Hypnerotomachia des Poliphilus» (nach der französischen Ausgabe, Paris 1546)

einige kurze Schläge auf die gespannten Pferdehaare. Diese Methode ist ja heute noch in Übung.

Die Coda war nicht allein in Venedig bekannt, sondern auch sonst in Italien[1]); auch in Spanien, wie wir dem Don Quixote (Kap. 27 und 32) entnehmen. Zuerst finden wir sie in Venedig 1486 in einem Inventar: «una cova d'avolio de petenni». 1498 heisst es: «Una setis sive sevola cum sua cauda pili equi». Gegen 1550 wird sie in den .Inventaren «antica» genannt; sie kommt dann bald ganz aus der Mode. An ihre Stelle tritt die «Peteniera», der Kamm-Kasten.

[1]) Curzio Mazzi, «La Casa di Maestro Bartalo di Tura», S. 66

2. Die «Sedola».

Das Wort «sedola» wird im Dialekt bis zur Unkenntlichkeit entstellt, z. B. «sevola» (welches andererseits als Ableitung von «cipolla» auch «Zwiebel» bedeutet), auch «seuola» geschrieben. Es stammt etymologisch von dem lateinischen «seta», das ursprünglich Borste oder starkes Haar



Fig. 104. Bürste als Impresa der Sforza, im Castello zu Mailand.

bedeutet. Die Sedola war wohl meist aus Schweineborsten gefertigt; gelegentlich finden wir aber auch verzeichnet, dass sie aus Rosshaar war (vgl. oben den Ausdruck «seta di cavallo»). Die Borsten waren in Pinselform gebunden und dienten so als Bürste. Noch heute bevorzugt man ja in Italien die Bürsten in dieser Form. Sie waren von der verschiedensten Grösse, wie man aus den urkundlichen Beilagen am Schluss des Kapitels ersehen kann.

Die Familie Sforza hatte die Bürste als Impresa angenommen, und so kommt es, dass man in Mailand besonders prächtig verzierte Bürsten abgebildet sieht. Dort gewinnt man daher eine deutliche Vorstellung von der «Sedola» (Fig. 104).

Der Stiel konnte natürlich mit reichem künstlerischem Schmuck verziert und aus dem kostbarsten Material gefertigt werden. An ihn schloss sich dann ein Mäntelchen, aus dem die Borsten heraus standen. Auch an dem Mäntelchen konnte mit Stoff und Stickereien ein schöner Luxus getrieben werden. Wir führen einige besonders schöne Beispiele der Sedola-Ausstattung aus den Inventaren (s. Seite 280 und fg.) an. Schon 1441 wird verzeichnet: «1 sevola, gestickt mit Gold und Seide, sehr schön». Im Jahre 1532 gehören zu dem grossen vergoldeten Restello mit dem Wappen des Luigi Arimondo «1 coda und 1 sevola mit Stickerei, kleinen Perlen und Goldfäden, mit silbernen Kugelknöpfen, alla Perosina (persisch)». Und 1543 finden wir erwähnt: «1 altertümliche sevola, das Mäntelchen zu oberst mit kleinen Perlchen besetzt, überzogen mit Atlas carmin und golden.»

Wir berichten nun noch über einzelne Toilettenstücke, von denen man annehmen darf, dass sie ebenfalls am Restello ihren Platz fanden.

3. Das Scriminal.

Da ist zunächst das «Scriminal», ein falzbeinförmiges Instrument, das dazu diente, den Scheitel durch die Haare zu ziehen. Die gewöhnlichen fertigte man aus Knochen oder Glas [1]); die besseren aus Silber. Einzelne waren vergoldet und mit einem Griff von Ebenholz versehen, der dann mannigfache Formen angenommen haben mag. Man findet diesen Gegenstand auch in französischen Inventaren des Trecento erwähnt; in toskanischen [2]) unter dem Namen «rizacrino».

4. Der Zebelin.

Am Restello wird ferner gehangen haben der «Zebelin da tenir in mano». Das war ein bei den Damen beliebter Gegenstand. Sie hatten die Gewohnheit, den Pelz eines Zobels spielend in der Hand zu halten oder auf der Schulter zu tragen (Fig. 105). Man nähte den Pelz am Bauche zu, so dass die Beinchen und der Schwanz deutlich sichtbar waren. Der Kopf war feiner ausgebildet. Durch die Nase war ein goldener Ring gezogen, mit dem der Zebelin aufgehängt werden konnte.

---

[1]) Vgl. Inventar II des Anhangs.
[2]) Curzio Mazzi, a. a. O., Seite 87.



Fig. 105. Dame mit «Zebelin», Porträt von Bonifazio im Hofmuseum zu Wien.



Fig. 106. Zobelfell, Zeichnung von Hans Mielich im Nationalmuseum zu München.

In Süddeutschland scheint er auch gebräuchlich gewesen zu sein; wenigstens finden wir auf einer kürzlich vom Nationalmuseum in München erworbenen Zeichnung Hans Mielichs (Fig. 106) die Fassung des Köpfchens in Gold abgebildet.

5. Der »Profumego«.

Sehr beliebt war in den venezianischen Häusern der echt orientalische oder nachgemachte «profumego lavorado da pomo colla sua cadenella».



Fig 107. «Profumego» aus Kairo im Museo Civico zu Venedig.

Er war von Kupfer oder Bronze mit kostbarer Tauschierarbeit in Gold und Silber. Man verbrannte in diesen Gefässen Weihrauch und wohlduftendes Räucherwerk auf kleinen Pfännchen und rollte sie dann auf den Teppichen umher. Wenn man sie nicht brauchte, dienten die Kettchen wohl zum Aufhängen am Restello; liegen konnten sie ja nicht ruhig bei ihrer runden Form. Das von uns abgebildete Exemplar im Museo Civico zu Venedig (Fig. 107) weist das Wappen eines Jukendars auf, eines Meisters im Polospiel eines Mamelukensultans in Kairo.

6. Rosenkranz und Bisamapfel.

Die Rosenkränze waren in Venedig ein besonders beliebter Luxusartikel. Man nannte den Rosenkranz einfach «Corona»; die kleineren Perlen hiessen «Pater noster», obwohl sie eigentlich das «Ave Maria» anzeigen; die grösseren, die eigentlichen Pater noster-Perlen, hiessen «Segnali».

Es gab kleinere und grössere Rosenkränze. Die grossen waren nach dem Muster derer gearbeitet, welche Mönche und Nonnen gebrauchen; sie waren bisweilen von kostbaren Perlen gebildet und wurden von den Damen als Schmuck am Gürtel getragen. «Paternoster da zenzer (cignere)» war ihr Name. Die kleinen Rosenkränze, die allein der Devotion dienten, wurden vielfach von einer wohlriechenden Paste gefertigt, der «Pasta di Levante o Oldano». Diese war zerbrechlich, und man umspann deshalb die einzelnen Perlen mit Silberfäden. Auch andere Materialien kamen bei diesen kleinen Rosenkränzen zur Verwendung, so mancherlei Holz, Bein, Korallen, Perlmutter, buntes Glas. Die verschiedensten Sorten davon sind in einem Geschäftsinventar vom Jahre 1547 verzeichnet, das wir im Anhang veröffentlichen: Buchsbaum und Ebenholz, «oro filato» und Glas spielen darin eine Rolle, von parfümierten Rosenkränzen waren dort über 100 Dutzend, von vergoldeten aus «pasta dorata» sogar 600 Dutzend auf Lager. Es war sehr beliebt, am Ende des Rosenkranzes eine kugelförmige Kapsel, bisweilen von vergoldetem Silber, anzuhängen; sie war von durchbrochener Arbeit, so dass man den darin getragenen Oldano (das Wort ist vom lateinischen «olitus») riechen konnte. Allmählich kam die Kapsel selbst zu dem Namen «Oldano».

Woraus dieser Oldano gebildet wurde, ist nicht bekannt. An einer Stelle wird zu einem ganz ähnlichen Zwecke eine Mischung von Ambra und Moschus erwähnt. Man geht also nicht fehl in der Annahme, dass Ambra und Oldano miteinander verwandt waren [1]). Wir finden ja auch den Ambra (venezianisch «Ambracan», französisch «Ambregris», englisch «Ambregris» — nicht zu verwechseln mit dem italienischen «ambra» in der Bedeutung «Bernstein») sehr oft als Material von Rosenkränzen, und wir wissen, dass der Doge Dandolo ein birnenförmiges Stück «Ambracan» des Wohlgeruches wegen besass.

Der Oldano scheint in Cypern hergestellt worden zu sein. Im syrischen Tarif von 1534 (auf der Markusbibliothek) wird er unter den aus Syrien eingeführten Waren genannt. In dem gedruckten undatierten (1540?) Tarif des Alessandro Morosini wird er gleichfalls als importiert

---

[1]) Siehe Heyd, „Geschichte des Levantehandels im Mittelalter" II S. 562 ff.

aufgeführt. In einem der Tarife wird als Herkunftsort Cypern angegeben. Die Oldanokapseln werden wiederholt bezeichnet: «alla peroxina», d. i. persisch, — der ganze Brauch stammt offensichtlich aus dem Orient.



Fig. 108. Augsburger Porträt mit «Bisamapfel (Oldano)» von Meister P. G., in der Sammlung des Herrn Richard von Kaufmann zu Berlin.

Diese Oldanokapseln waren auch in Deutschland bekannt unter dem Namen «Bisamäpfel». Eine Darstellung davon findet sich auf dem mit P. G. bezeichneten, aus Augsburg stammenden Porträt vom Jahre 1523 in der Sammlung des Herrn Richard von Kaufmann in Berlin (Fig. 108).

7. Die Bossoli.

Ausser dem Ambracan, der ja ein tierischer Stoff ist, waren in jener Zeit zwei andere scharf riechende tierische Substanzen sehr beliebt: der Moschus und der Zibet.

Der Moschus kam in den Handel verpackt in Bleidosen in der kleinen Blase, in der er auftritt. Diese Bläschen, die den Geruch lange Zeit bewahrten, wurden besonders verwahrt und in «bossoli» aufgehoben. Die «bossoli» waren auch von Horn, Elfenbein, Silber und verschiedenem Holz, mannigfach verziert. Sie waren teils venezianisches Fabrikat (viele sieht man in dem im Anhang beigefügten IV. Botteghen-Inventar vom Jahre 1576 aufgeführt), teils kamen sie aus Flandern.

Der Zibet war gleich anderen Parfüms in Hörnchen gefüllt, die ebenso wie der Oldano mit Kettchen an den Gürtel festgehakt werden mochten.



Fig. 109. «Sponzarol», Detail aus Fig. 110.

8. Die Sponzarol.

Die Sponzarol (Schwammnäpfchen) waren aus Alabaster, Silber oder Glas oder auch aus Nussholz. Über ihr Aussehen belehrt uns das venezianische Bild der Dame bei der Toilette im Wiener Hofmuseum: neben ihr steht nämlich in der Fensternische ein rundes Doppelgeschirr, auf dem oben der Schwamm liegt (Fig. 109, 110). Ähnliche Gefässe findet man noch heute in Venedig im Gebrauch.

9. Die Achanini.

Die flüssigen Wohlgerüche verwahrte man in bozette von Silber. Einige werden erwähnt als in cyprischem Geschmack verfertigt. Der orientalische Ursprung ergibt sich aus dem venezianischen Worte für Flacon: Achanine, von dem arabischen «alkanine» — die Flasche.

10. Albarelli.

Ein häufiger Schmuck des Restello müssen auch die Pomadentöpfe gewesen sein. Sie hatten die bekannte Form des Albarello und waren aus Stuck oder Majolika verfertigt. In den Sammlungen finden sich

keine solchen Gefässe mehr, aber man darf auch für sie manch schöne Ausführung voraussetzen.

11. Das Fazuol.

Natürlich musste das Restello einen Vorhang haben. Wir haben schon davon gesprochen, wie er befestigt werden konnte: mit Ringen an einer Vorhangstange oder, von vorstehenden Ornamenten des Rahmens am Hinabgleiten gehindert, frei aufliegend. Heute ist Venedig glücklich durch seine Freiheit von Staub und Fliegen. Ehemals aber war es noch nicht mit Trachytsteinen gepflastert, die meisten Calli waren staubige Wege, auf den Campi wuchs Gras, die Brücken waren von Holz. Es wurden auch Pferde und Vieh gehalten. Darum war damals Venedig ebenso von Fliegen und Staub geplagt wie jeder italienische Ort auf dem Festlande.

Daraus muss man sich die vielfache Anwendung von Vorhängen erklären, deren kostbare Ausstattung bei der grossen Freude der Venezianer an schönen Stoffen selbstverständlich ist. Bald bestanden sie aus einem Stück (in un cavezzo, so nannte man ein Stück Zeug), bald waren sie in der Mitte geteilt (divise). Fast regelmässig waren sie an den Enden (cavi = capi) verziert.

Sie waren leinen oder von Seide. Die Leinenstoffe kamen vorwiegend aus Rheims, so dass viele einfach den Namen haben «fazuol de Renso». Es wurde rohes Leinen verwendet, aber auch fein gewebter Schleierstoff. Hier und da finden wir, dass gefärbter Leinenfaden zu Fazuoli verarbeitet wurde. Die Stoffe mögen nach orientalischem Muster auch farbig bedruckt worden sein. Gelegentlich wurden die Leinenstoffe mit Seide durchwirkt.

Die seidenen Fazuoli waren grossenteils aus Stoffen gefertigt, die der Orient liefert; eine häufige Bezeichnung dafür ist «moresco»; einige werden «syrisch» genannt. Besonders wichtig scheint die Stadt Alessandria als Sitz der Seidenweberei gewesen zu sein. Die orientalischen Stoffe werden meist als gestreift (vergato) notiert. Noch heute ist im Orient das Fazuol gebräuchlich unter dem Namen «Kuffieh»; es ist ein quadratisches Stück dünner Seide (gewöhnlich 1,30 × 1,30 cm) und dient als Gürtel oder zum Nackenschutz, oder es wird um das Fez geschlungen. Die Ausführung der seidenen Fazuoli war natürlich oft von grosser Üppigkeit. Man verzierte sie mit Stickereien, knüpfte Spitzen und prächtige Fransen daran; vielfach waren sie mit Gold- und Silberfäden durchwirkt. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kam sogar das kostbare Nesseltuch (ortegin — urtiga die Brennessel) in Verwendung; es war gewöhnlich von schwarzer Farbe.



Fig. 110. Dame bei der Toilette, Bild unter Giovanni Bellinis Namen im Hofmuseum zu Wien.

In unsern Inventaren finden wir das Fazuol auch in seiner Verwendung als Kopftuch, und man darf überhaupt nicht glauben, dass Fazuol immer gleichbedeutend mit Vorhang sei, es hat nur oft als solcher gedient.

Zahllos sind in den Inventaren die «Fazuoli da Spechio», die Vorhänge vor den Spiegeln. Dagegen hat sich die Bezeichnung «Fazuol da Restello» nirgends gefunden; das kann nicht befremden: das Restello ist ja nur eine besondere Art, eine erweiterte Form des Spiegels. Wir haben bei der Rekonstruktion des Restello des Catena orientalischen langgestreiften Seidenstoff verwendet. Auf unserer Lichtdrucktafel ist die eine Hälfte zurückgeschlagen, die andere halb herunter gelassen, um das Fehlen des dritten Bildes zu verdecken.



Fig. 111. Palma Vecchio, Violante-Porträt im Hofmuseum zu Wien: Haartracht mit dem «Conzer».

Alle die Dinge, von denen wir hier gehandelt haben, standen im Dienste der Frauen bei ihrer Toilette; und wenn uns nicht möglich ist, von allen Toilettenkünsten, in denen die Frauen so geschickt waren, ein Bild zu entwerfen, so soll doch wenigstens an der Hand alter Bilder versucht werden, die Gepflogenheiten der Venezianerinnen, ihr Haar zu tragen und den Kopf zu schmücken, kurz zu schildern.

Soweit wir die venezianische Malerei zurückverfolgen können, stellen die Künstler die Haare der Mädchen und Frauen in der Mitte gescheitelt dar. Der Gebrauch, die Haare künstlich zu frisieren, war der alten strengen Zeit ganz fremd. Die Haare wurden entweder



Fig. 112 Vincenzo Catena (?), Bildnis in der Simonschen Sammlung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin:
Haartracht mit Haarbeutel aus feinem Linnen.

offen getragen, mit einem einfachen Band, dem «Conzer», zusammengehalten; so sieht man es auf dem Violante-Porträt in Wien (Fig. 111) und bei einem der Mädchen auf Carpaccios Bilde der Darstellung Jesu im Tempel (Venedig, Akademie). Oder man flocht die Haare zu einfachen Zöpfen (Fig. 113, 114), die bald auf die Schulter hingen, bald auf dem Hinterkopf zusammengelegt wurden.

Carpaccio, bei dem wir am häufigsten von den alten Venezianern Darstellungen von Frauen finden, lässt am liebsten das Haar lose hängen; aber oft schmückt er auch die Köpfe seiner Mädchen mit einem schönen Haarbeutel, der aus Seide oder Brokat, von leuchtendem Weiss oder mit breiten Stickereien verziert, die Haare am Ohr oder am Nacken auf-



Fig. 113. Kopf aus Rocco Marconis Bild Christus und die Ehebrecherin, in Venedig, Palazzo Reale.

nimmt und zu einer ruhigen Masse zusammenfasst. Zu Beginn des Cinquecento finden wir diese Mode vielfach auf den Bildern wieder; so auf dem vorstehend abgebildeten Bildnis in der Simonschen Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin (Fig. 112) oder auf jenem Bilde des Mädchens bei der Toilette mit Giovanni Bellinis Namen in Wien (Fig. 110). Auf letzterem Bilde sieht man den Haarbeutel durch eine Perlenreihe vom Haare wirkungsvoll abgesetzt.

Wie es scheint auf orientalischen Anregungen beruhend — man darf nicht etwa an einen Zusammenhang mit den bekannten deutschen Hauben des Mittelalters denken — war eine üppigere Form dieses Haarbeutels: die sogenannte «Scufie» (von «cuffia» = Haube) und deren Nebenerscheinung: das «Balzo». Jene legt sich wie ein breites Band nahe bis an die Stirn und fasst das Haar am Hinterkopf parallel zum Gesicht wie unter einem Turban zusammen (Fig. 115). Beim «Balzo» fehlt das Band; es erhebt sich unmittelbar über dem Kopfe und lastet darauf wie ein Sack. Ein besonders schönes Beispiel davon findet man auf dem Bilde des Sebastiano Florigerio mit der singenden Gesellschaft in der Münchener Pinakothek (Fig. 116).

Diese sonderbare Mode scheint aber kein langes Leben gehabt zu



Fig. 114. Kopf aus Catenas Bild der Madonna mit Heiligen im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

haben, denn sie begegnet uns auf venezianischen Bildern nur sehr selten. Vielmehr entwickelte sich der Geschmack in einer anderen Richtung: das fortschreitende Cinquecento findet Gefallen an der kunstvollen Anordnung der Haare selbst. Man flocht sie zu Zöpfen und trug sie in üppigem Kranze wie eine Krone auf dem Kopf; dabei sparte man Perlen und allerlei Gestein nicht. Wir führen als Beispiele dieser schönen Frisur nur das Frauenporträt von Paris Bordone in der Londoner Nationalgalerie an (Fig. 117), und die junge Frau in Rot, die auf Tizians berühmtem Bilde in der Venezianer Akademie der kleinen Maria auf ihrem Tempelgange folgt. Sehr oft finden wir aber auch auf venezianischen Bildern, dass die Frauen die ganze vordere Hälfte der Haare zu Locken aufgelöst tragen (Fig. 118); Tintoretto ist am feinsten in der Wiedergabe der «Cocognèla», wie man diese Locken nannte.

Schon bei Carpaccio und den Meistern des Übergangs zum Cinquecento begegnen wir neben diesen einfacheren Haartrachten noch einer andern, die unserem Geschmacke fernliegt, weil wir sie als spielerig empfinden. Das ist die Mode der sogenannten «bisse»: an den Schläfen wurden von dem schönen weichen Fluss der übrigen Haare einige abgetrennt und korkzieherartig gedreht. Die alten Venezianer fanden



Fig. 115. Köpfe mit der «Scufia» aus der Predigt Johannis von Callisto da Lodi in der Incoronata zu Lodi.

diese Form schlangenähnlich, und daraus erklärt sich der Name (biscia, die Schlange). Dabei war es natürlich nach dem Geschmack der einzelnen verschieden, ob sie diese Haare in dünneren oder breiteren Strähnen drehten. Eine klare Vorstellung von dieser Haartracht gibt der hier abgebildete Mädchenkopf aus Previtalis Madonnenbild in Wien (Fig. 119).

Von besonderer Schönheit ist es, wie die Venezianerin sich zur Hochzeit schmückte; sie liess ihr volles Haar breit über die Schulter wallen, und auf den Scheitel setzte sie ein Krönchen. Paolo Veronese zeigt uns auf seinem Bilde der Verlobung der heiligen Katharina (Venedig, Chiesa di S. Caterina) die Heilige als eine reiche Venezianerin in solchem Schmuck (Fig. 120). Cesare Vecellio berichtet[1], dass dabei ein feiner Schleier von der Krone über die Schulter hing: «Usavano queste spose una corona in testa a modo di Regina carica di perle e di gioie, sotto la quale s'attacca e scende su le spalle un velo sottile.» Die Ab-

[1] «Costumi antichi» pag. 66.



Fig. 116. Kopf mit «Balzo» aus dem Bild des Sebastiano Florigerio in der Alten Pinakothek zu München.

bildungen und genauen Berichte Cesare Vecellios über die alten und neuen Moden zeigen, wie stark zu Ende des Cinquecento das allgemeine Interesse für diese Dinge war, und wie sehr sich das Gefühl dafür entwickelt hatte.

Urkundliche Beilagen zu Kapitel IV.

1. und 2. Die verschiedenen Formen, in denen Coda und Sedola, Schweif und Bürste (vgl. Seite 263 und fg.), erwähnt werden.

A. Specchio oder Restello mit Coda und Sedola.

1485. Una coda da petene.
Una sevola et uno spechio.
(Invent^{o}. Antonio di Dionisio soldato.
Petizion — Taven^{i}. R. 9. c^{e}. 112 t^{o}.)

1507. Item scevole N. 8 et una cova de sede de cavallo.
Uno restello grando dorado intaiado.
(Inv. Paolo Morosini — Misc. Not. div. B. 34.)

1510. Uno restelo pizolo dorado.
Una sevola, uno choda.
(Inv^{o}. di Marina Contarini-Zen.
Procurator Estr^{i}. Nodari R^{o}. 5 e 6°. 1500—1530.)

1524 Un restello grando indorado.
Una coa cum una sevola.
(Dote di Andrianna ved^{a}. di Andrea Barbarigo.
Proprio Mobili Reg. 3. p^{o}. 1.)

1530. Una coda et una sevola usade.
Uno restello dorado.
Una coda, una sedola, uno spechio dorado.
(Inv^{o}. Nicolo Duodo.
Inv^{i}. B^{a}. 25.)

1532. Uno spechio dorado senza vero, una sevola et una cova.
(Dote di Filippa ved^{a}. di Giorgio Guoro.
Proprio — Mobili R^{o}. 5. c^{e}. 119.)

1533. Una sevola con una coda lavorada de seda da cavallo.
Uno restello antigo indorado con uno spechio.
(Inv^{o}. di Nicolò Giorgio.
Miscell^{a}. Notai diversi Inv^{i}. B^{a}. 35.)



Fig. 117. Porträt von Paris Bordone in der National Gallery zu London.

1533. Una coda cum do sevole vechie.
(Dote di Lodovica ved[a]. Contarini.
Proprio — Mobili R[o]. 5. c[e]. 213 t[o].)
Ähnlich in Inventaren aus den Jahren 1535 — 1537 — 1539 — 1548
5 — 1551.
1569. Una sevoleta cum alchune perlete de onza atorno.
Un restello de legno dorado vechio.
Una coda de peteni con un petene dentro.
(Inv[o]. di Luigi Palmarolo.
10 Miscell[a]. Notai diversi Inv[i]. B[a]. 41.)



Fig. 118. Kopf aus Carpaccios Bild der beiden Cortegiane im Museo Correr zu Venedig: «Cocognela» und «bisse».

B. Specchio oder Restello mit Coda und Sedola in besonders reicher Ausstattung en suite gearbeitet.

1512. Una coda et una sevola con li sui manegi de cartoline et tremolli[1]).
Uno spechio de nogera cum el vero de azal.
(Bottega di Elena dal Cortivo ved^{a}. Balarini. 5
Proprio Mobili R^{o}. 1. c^{e}. 130.)

1513. Una sevola lavorada de cartolina d'oro et d'argento.
Do sevole, una granda, una picola, et sua coda de seda de cavallo.
Un restelo dorado, un speggio dorado.
(Inv^{o}. di Andriana ved^{a}. Jova. 10
Proprio Mobili R^{o}. 1. c^{e}. 195 t^{o}.)

1529. Un spechio, una coda et una sevolla, tutti lavora di recamo a la perosina.
(Dote di Maria Morosini.
Proprio Mobili — R^{o}. 3. p^{e}. 215.)

1532. Una sevola cum uno spechio d'osso vechio. 15
Una coda, una sevola lavorada de recamo cum perlete et cartoline cum sui pomoli d'arzento a la perosina, un restello grando dorado cum l'arme.

---

[1]) Cartoline *sind Gold- oder Silberfäden oder -Drähte;* tremolli *sind Gold- und andere Fäden, die zusammengedreht ein zittriges, ein «tremolo»-Muster geben.* 20



Fig. 119. Kopf aus Previtalis Bild der Madonna mit Heiligen im K. Hofmuseum zu Wien: die «bisse».

(Inv°. Luigi Rimondo.
Proprio Mobili Reg. 1. c^{e}. 146 t°.)

1532. Un resteleto de nogera.
Una seola lavora a vergole[1]) con la sua cova.
5 (Dote di Contarina ved^{a}. Bragadin.
Proprio Mobili — R°. 5. c^{e}. 106 t°.)

1532. Una sevola et una coda fornida de arzento con la arme.
Uno restello dorado con uno spechio dentro.
(Inv°. di Domenico Cappello fu Nicolo.
10 Inv^{i}. B^{a}. 35.)

1534. Un restello dorado cum do figure d'intaglio.
Uno sevola con el suo manego d'avolio.
Una coda con el manego d'osso et avolio.
(Dote di Fiordalige ved^{a}. Contarini.
15 Proprio Mobili — R°. 6. c^{e}. 416 t°.)

1534. Item uno restello dorado.
Item una sevola col manego d'avolio vechio.
Item una choda de peteni col manego d'avolio et di osso negro bana.

20 [1]) vergola *sagt man von einer leichten Gondel.*

(Invent°. Lorenzo Contarini.
Inventari B^{a}. 36.)
1546. Uno spechio de azzale picolo con la cassa di nogara soazada . L. 2.
Una coda di seda di cavallo con la sua sevola di seda da cavallo. . . . . L. 1. 5

C. Specchio oder Restello nur mit Coda oder nur mit Sedola.

1476. Uno spechio d'avolio e una sevola con do corde damaschine.
Una granda e una pizola con uno petene de spina de pese *[pesce]* damaschin.
(Dote di Elena Caraze di Sebastian. 10
Petizion — Terminaz^{i}. R. 4. c^{e}. 163 t°.)
1485. Una sevola et uno spechio.
(Invent°. Antonio Dionisi miles.
Petizion — Terminaz^{i}. R°. 9. c^{e}. 112 t°.)
1498. Un rastello al antica de legno vechio tristo. 15
Do sevole per *[?]* lavorade de sea de cavallo.
(Inv°. Pauli Mauroceni.
Sez^{e}. Not. Not.' Antonio Lanzo Reg°. c^{e}. 31. B^{a}. 105.)
1529. Uno spechio, una coda, una vela *[sic]*.
(Dote Lucrezia ved^{a}. Bon. 20
Proprio Mobili — R°. 3. p°. 115 t°.)
1530. Uno restelo d'oro, et uno spechio tondo indorado senza vero.
Una sevola zoe chova da tenir peteni.
(Bottega di Antonio da Romano.
Proprio Mobili — R°. 3. c^{e}. 318 t°.) 25
1531. Uno restello dorado.
Una seoletta con el manego d'arzento.
(Inv°. Pietro Grasolari.
Scuola grande della Carita B^{a}. 80. -- Proprio sciolti n°. 29.)
Ähnlich 1532 — 1536 — 1549 — 1557 — 1561. 30
1468. Una setola, unus speculus, unus pectenus.
(Inv^{i}. senza nome di proprietario.
Podesta di Torcello B^{a}. 107.)
1480. Una sevola spechio.
Una sevola con hoche d'oro. 35
(Inv°. di Luca dal Falcon.
Petizion 1475 — 1494 c^{e}. 13.)
1545. Uno spechio quadro indorado cum el suo vero et el suo fazuol moreschο devisado *[divisato]*.
Una sevola recamada d'oro et de perle alla antiga stimada. 40
(Inv°. di Agnete Badoer Pisani.
Sez. Not. Atti P. F. Bianco R°. 383. p. 19.)



Fig. 120. Die heilige Katharina aus Paolo Veroneses Bild in S. Caterina zu Venedig: Frisur einer Braut.

1548. Una seola con li vinchi roani[1]) fodra de cuoro.
Uno spechio d'azal con la sua cassa de nogera con le marche d'oro.
(Inv°. di Girolamo Arimondo.
Inv[i]. B[a]. 38.)

5 D. Coda und Sedola allein ohne Restello oder Specchio.

1498. Una setis sive sevola cum cauda pili equi.
(Inv°. Simeonis Manganarii. Seg. Not. Cancella Inf[e]. Not. Ant°. Lanzo. Reg°. c[c]. 29. B[a]. 105.)

---

[1]) *Mit rotbraunen (s. o. S. 181) Bändern.*

1507. Una coda sedola e ventolo.
Pironi sie *[sei]* et uno da dreza.
(Invº. Giorgio Grago. Magº. al Sal. Rº. s. cᵉ. 164.)
1521. Una coda, una sedola.
(Invº. Natale Sosina. Invⁱ. Bª. 34.) 5
1528 — 1535 — 1536 — 1545 — 1546 — 1548.

E. Coda und Sedola allein en suite gearbeitet in besserer Ausstattung.

1511. Una sedola coverta d'arzento.
Una sedola recamada.
Una coda cum suo manego d'arzento. 10
(Dote Franceschina vedª. Gabriel. Proprio Mobili Rº. 1. cᵉ. 96 tº.)
1512. Una zevoleta picola coverta d'arzento ala perosina.
Una coda de spechio et una sedola fornida de ebano et arzento.
Un altra coda et sevola de seda fornida.
(Dote Franceschini vedª. Morosini. Proprio Mobili Rº. 1 cᵉ. 102 tº.) 15
1531. Una coda et una seola con li manegi de hebano fornidi de arzento.
(Dote Laura Sanudo Foscari. Proprio Mobili Rº. 3. cᵉ. 341.)
1536. Una coda et sevola de ebano fornida d'arzento.
(Dote di Ancilla vedª. Trevisan. Proprio Mobili Rº. cᵉ. 217.)
1543. Una sedola con la coda de hebano. 20
(Inventº. Marco di Grazioso. Proprio Divisioni Rº. 6. cᵉ. 194 tº.)

F. Die Coda oder Coa.

1484. Una coda.
Uno petene de avolio.
(Invº. di Antonia fiola di Domenico da Bologna. Giudici del 25
Petizion — Invⁱ. pacco separato.)
1486. Una cova d'avolio da petene.
(Invº. Bassis Blanche relicte Antonii Stracho. Cancª. Inferiore.
Not. Bassis de Girolamo Bª. 28. pag. 23.)
1532. Item do coe da peteni; una bianche et una rosa. 30
(Invº. di Vincenzo Caravelo. Invⁱ. Bª. 35.)
1533. Una coda da spechio.
(Dote di Maria vedª. Gavazzi. Proprio — Mobili Rº. 5. cᵉ. 264 tº.)
1535 — 1536 — 1537 — 1541 — 1548 — 1550 — 1568.
1529. Una coa negra. 35
(Dote di Catterina vedª. Troco. Proprio — Mobili Reg. 3. pº. 156.

G. Die Sedola, Sevola oder Seola.

1441. Una sevola rechamada d'oro et di seda bellissima.
(Invº. di Domenico Zotarello. Petizion — Sentenze a giustizia
Rº. 161. cᵉ. 76.) 40

1480. Una sevola, spechio.
Una sevola con oche d'oro.
(Inv°. di Luca dal Falcon. Petizion 1475—1494. c^{e}. 13.)
1491. Una sevola lavora de sede de cavalo.
5 (Inv°. fu Nicolò Pain fu Giovanni. Sta. Croce — Giudecca N. 1704.)
1527. Una sevola antiga a la damaschina.
(Inv°. di Francesco Livello fu Lorenzo. Inv^{i}. B^{a}. 34.)
1528. Seola descoperte numero 124.
Seole pizole da peteni dascoverte dozene 73.
10 Seole mezanelle descoverte dozene 33.
Seole coverte dozene cinque e mezo.
Seole descoverte mezane n°. 13.
Seolete pizole dozene n°. 27.
Seole mezanelle descoverte dozene n°. 2.
15 Seole mezane coverte dozene $8^1/_2$.
Sevole mezanelle dozene $16^1/_2$.
Sevolete pizenine da peteni dozene una e meza.
Altre sevole divisade N. 18.
(Bottega di Bart°. Antonio dal Cavaletto marzer.
20 Invent^{i}. B. 34. — Botteghe A. n°. 3.)
1529. Una sevola de porcelana.
(Inv°. di Rainieri Canal. Inv^{i}. B^{a}. 34.)
1531. Sevole coverte mezane n°. vintiotto.
Sevole mezanete numero sie.
25 Sevolete picolete coverte n°. disdotto.
Do ferri da rastello *[s. Seite 195 und fg.]*
Sevolete pizole descoverte numero cinquantuno.
Sevole coverte grande dozene sie *[= sei]* et sevole sette.
Sevole mezane dozene do.
30 Sevole mezane lavorade de seda de cavalo n°. disisette.
Sevolete picole coverte dozene cinque.
Sevole mezane descoverte numero quattrocento trentado.
Sevolette mezanelle descoverte dozene quatordece.
Sevole mezane coverte dozene disnove.
35 Sevole coverte de seda da cavalo una dozena.
Sevolete de peteni coverte dozene sessanta.
(Botteghe di Giacomo fu Antonio marzao al segno del Cavalletto
Inv^{i}. B^{a}. 35.)
1531. Una sevola de porcelana cum pocha de polvere de Cipro in una
40 ampoleta.
(Inv°. di mons. Francesco de Leuprinis. Inv^{i}. B^{a}. 35.)
1535. Do seole da Fiandra.
(Bottega di Paolo di Alfonso Caldioro.
Inv^{i}. B^{a}. 36. — Botteghe B. n°. 13.)

1536. Una seola alla perosina.
(Dote di Lucrezia Zen. Proprio — Mobili — R°. 8. c^e. 231 t°.)
1537. Una seola de schiame *[scaglia, Goldsplitter]* antiga.
(Dote di Maria Surian — Molin. Proprio Mobili R°. 8. c^e. 299 t°.)
1537. Una seola lavorada de cartoline' *[s. o.]* de oro tirado. 5
(Inv°. di Michele Gueruzzi. Proprio — Mobili — R°. 8. c^e. 308.)
1543. Una sevola antiga de veste cum perlete menude in cima, coverta de raso cremesin et d'oro.
(Inv°. di Antonio Erizzo fu Baldista. Inv^i. B^a. 37.)
1545. Una seola negra nuova. 10
(Inv°. di Maria Giustinian fu Francesco.
Sez. Not. Atti P. F. Bianco R°. 383. p. 25.)
1556. Otto sevole depente.
(Inv°. Luchina ved^a. Santo de Santi. Proprio Mobili R°. 20. c^e. 184 t°.) 15

3. Scriminal, Scheitelzieher (vgl. Seite 266).

1420. Scriminal uno d'arzento.
(Inv. di Stefano Bertoldo. — Procuratori di S. Marco ultra. B. 100 fasc°. 7.)
1456. Unum criminella. 20
(Inv°. di Giacomella ved^a. di Tomaso. Test^i. B. 1062. Not°. Torre.)
1501. Un scriminal d'arzento.
Uno scriminal d'arzento.
(Inventario di Giovanni Grifuleoni fu Francesco. — Misc. notai diversi Inv^i. B. 28.) 25
1525. Uno scriminal d'arzento picolo.
(Inventario di Nicolò Erizzo fu Battista. Misc^a. notai diversi. Inv^i. B. 34.)
1526. Uno scriminal da donna d'arzento cum cavo dorado.
(Inventario di Giovanni Vanin. Misc^a. Notai diversi. Inv^i. B. 34.) 30
1526. Uno scriminal d'arzento.
(Inventario di Elisabetta fu Marco da Sivene, Sez. Not., Miscellanea Notai diversi. Inv^i. B. 34.)
1526. Uno scriminal d'arzento lango.
(Inventario di Francesco Bon fu Domenico. Miscellanea Notai 35 diversi. Inv^i. B. 34.)
1527. Uno scriminal d'arzento lavora a la perosina *[persisch]* dorado facto in vida *[vite, gedreht]*.
1528. Do *[due]* scriminal d'arzento.
(Inventario del fu Nab. Bernardo Loredan, Sez. Not. Miscellanea 40 Notai diversi. Inv^i. B. 34.)
1529. Un scriminal d'arzento cum sua casseleta cum spechio et peteni da conzar la testa.

(Inventario di Catterina ved[a]. di Angelo Tron. Proprio Mobili. R°. 3. c. 156.)

1529. Un scriminal d'arzento.
(Inventario di Azzoni Medea m[e]. Giordano Procurator. Interdetti e
5 terminazioni. R°. 114. c. 159 t.)

1530. Uno scriminal d'arzento peso in tuto marche tre et quatro onze.
(Inventario di Gerolamo Zorgi Misc[a]. Notai diversi. Inv[i]. B[a]. 35.)

1531. Uno scriminal de osso negro.

1532. Doi pironi de scriminal da dona.
10 Uno piron d'arzento da scriminal votto.
Uno scriminal rotto de arzento.
(Inventario di Tommaso Michiel fu Franc[a]. Miscellanea Notai diversi. Inv[i]. B. 35.)

1533. Un scriminal d'arzento con peteni et sponzaruol.
15 (Inventario di Chiara ved[a]. Francesco Priuli. Proprio Mobili. R°. 5. c. 158.)

1534. Un scriminal d'arzento.
(Inv. di Giannetta Guarisco Rossi. Proprio Mobili. R°. 6. c. 424 t.)

1535. Uno scriminal da nielo *[niello]* d'arzento.
20 (Inventario di Nicolo Salomon fu Tomaso. Miscellanea Notai diversi. Inv[i]. B. 36.)

1535. Uno scriminal d'arzento.
(Inventario di Maria de Gracimani fu Gerolamo. Miscellanea Notai diversi. Inv[i]. B. 36.)

25 1535. Uno scriminal de arzento.
(Inventario di Andrea Barbaro fu Giacomo. Miscellanea Notai diversi. Inv[i]. B. 36.)

1535. Uno scriminal d'arzento.
Uno altro scriminaletto d'arzento et de hebano.
30 (Inventario del fu Carlo di Fano medico. Sez. Not. Miscellanea Notai diversi. Inv[i]. B. 36.)

1536. Scriminali d'arzento numeri 2.
(Inventario di Cassandra moglie di Bernardino. Sez. Not. Miscellanea Notai diversi. Inv[i]. B. 36.)

35 1536. Uno scriminal d'arzento a l'antiga.
(Inventario di Lunia ved[a]. di Bernardino de Longi. Miscellanea Notai diversi. Inv[i]. B. 36.)

1538. Uno scriminal de vero *[vetro]*.
(Inventario di Eleonora ved[a]. Gaspare barbitonsore. Proprio Mobili.
40 R°. 12. c. 214 t.)

1538. Un scriminal d'arzento.
(Inventario di Maria dal Banco da Mosto. Proprio Mobili. R°. 11. c. 253.)

1539. Un scriminal d'arzento.
(Inventario senza nome di persone. Proprio Mobili. R°. 11. c. 360.)

1541. Uno scriminal con piron de dreza lavorado in vida *[s. o.]*.
(Inventario di Bernardino Zamboni. Petizion. Inv[i]. pacco a parte.)

1542. Scriminali uno quatro marche tre duc[i]. 19. Pal. 9. 5
(Inventario di Alvite da Pozzo. — Sez. Not. Misc[a]. notai diversi. Inv[i]. B. 37.)

1543. Do scriminali d'arzento.
(Inventario di Eufrosina ved[a]. di Simone de Alberici. Misc[a]. notai diversi Inv[i]. B. 37.) 10

1545. Uno scriminal d'arzento.
(Inv. fu Bernardino Antonio de Malvalis. Sez. Not. Misc[a]. notai diversi. Inv[i]. B. 37.)

1546. Doi scriminalli piculi de arzento.
Un scriminal d'arzento. 15
(Inventario di Francesco Priuli. Sez. Not. Atti M. A. Cavagnis B. 3250 p. 67.)

1549. Do scriminali d'arzento.
(Inventario fu Tommaso Catena. Sez. Not. Misc[a]. notai diversi. Inv. B. 38.) 20

1549. Do scriminali d'arzento.
(Inventario di Chiara Vendramin Malipiero. — Proprio Mobili. R°. 16. c. 70.)

1551. Una scatola con alguni scriminali.
(Inv. di Lucrezia moglie di Dom[co]. Marzadi. — Procurator. — 25 Ass[ni] di dote. R°. 19. c. 44.)

1552. Un scriminaletto picolo d'arzento.
(Inv. di Angela moglie di Giovanni de Nicoletti. — Procurator. — Ass[ni]. di dote. R°. 19. c. 85.)

1555. Uno scriminal d'arzento rotto. 30
(Inventario di Periri Gianetta ved[a]. Gio. Pitro beccher. — Proprio Mobili. R°. 19. c. 30.)

1557. Un scriminal d'arzento.
(Inventario di Franceschina dal Pozzo fu Giovanni. — Misc[a]. notai diversi. Inv[i]. B. 39.) 35

1559. Un scriminal d'arzento.
(Inventario di Daria ved[a]. Giorgio marinaio. — Proprio Mobili. R°. 21. c. 9.)

1561. Un scriminal d'arzento.
(Inventario di Maria ved[a]. Giulio Verdi. — Proprio. Mobili. 40 R°. 22. c. 119.)

1561. Un scriminal d'arzento.
(Inventario di Angela ved[a]. di Pietro Giovanni samiter. — Proprio Mobili. R°. 22. c. 101.)

1561. Un scriminal d'arzento.
Un scriminal d'arzento rotto.
(Inventario fu Gio. Andrea Zamberti. — Sez. Not. Misc^{a}. notai diversi. Inv^{i}. B. 40.)

5 1561. Un scriminal.
(Inventario di Altadonna da Corcira. — Proprio Mobili. R^{o}. 22. c. 164.)

1567. Do scriminali d'arzento pizzoli.
(Inv. della fu N. D. Paola Foscarini. — Sez. Not. Misc^{a}. notai diversi. Inv^{i}. B. 41.)

10 1574. Uno scriminal — onc. 1. 9^{a}. 1.
Uno altro scriminal onc. 1. 9^{a}. 1.
(Inv. del N. Vincenzo Querini. — Sez. Not. Miscellanea notai diversi. Inv^{i}. B. 42.)

1585. Uno scriminal grando d'arzento.
15 Uno scriminal d'arzento.
(Inventario di Daniele dal Forno. — Sez. Not. Misc^{a}. notai diversi. — Inv^{i}. B. 43.)

4. Der Zebelin, das Zobelfell (vgl. Seite 266).

1531. Un gorzerin d'oro de zebelin con 8 rubini.[1])
20 (Inventario di Laura Sanudo Foscari. — Proprio Mobili. R^{o}. 3 c. 341.)

1537. Uno zebelin da tenir in mano.
(Inventario di Laura Morotin. — Bernardo. Misc^{a}. notai diversi. — Inv^{ri}. B$_{a}$. 36).

25 1538. Un zebelin picolo.
(Inventario di Regina ved^{a}. Giovanni Dona. Proprio Mobili R^{o}. 12 c. 222.)

1545. Una casseta de legno nelle qual era cebelini in pezi numero 72.
(Inv^{o}. del fu N. Solo Malipiero. Sez. Not. Miscellanea Notai
30 diversi Inv^{i}. B. 39.)

1547. Una scatola longa bianca con un zibelin dentro.
(Inventario di Gerolamo Barbaro fu Lorenzo. Not^{le}. — Atti B^{a}. 13562 c. 137.)

1552. Uno zebelin.
35 (Inventario di Bollani Laura ved^{a}. Antonio. Proprio Mobili R^{o}. 17 c. 157.)

1556. Uno zebelin tarmado con suo cerchio d'oro al muso.
(Inventario di Lodovica ved^{a}. di Pietro dalla Ruota. — Proprio Mobili R^{o}. 20 c. 63.)

40 [1]) *Ein goldener Halsschmuck mit Zobel und 8 Rubinen.*

5. Der Profumego, die Räucherkugel (vgl. Seite 268).

1523. Otto pomi per intimelle *[als Behälter]* doradi.
(Inventario di Pietro Luna. — Misc^a^. notai diversi — Inv^ri^. B. 34.)
1527. Uno pomo de perfumego damaschin.
(Inventario di Luca Vallaretto fu Giorgio. — Misc^a^. Notai diversi. 5
— Inv^ri^. B. 34.)

6. Der wohlriechende Oldano und Ambracan (vgl. Seite 269).

A. Oldano-Stücke.

1526. Un pezo de oldano.
(Inventario di Antonio da Pesaro. Misc^a^. notai diversi — Inv^ri^. 10
B. 24.)
1530. Una corona de oldano.
(Inv^o^. di Lorenza Zombelli de Panzi. — Procurator. — Interdetti
e terminazioni R^o^. 15 c. 189. 1500—1530.)
1533. Uno pezo grando de oldano. 15
(Inventario di Nicolo Zorzi fu Bernardo. Misc^a^. notai diversi. —
Inv^ri^. B. 35.)
1556. Oldano grosso L. 40.
Oldano da barba L. 70.
(Inventario di Maria ved^a^. Salvatore de Benedetti. — Proprio 20
Mobili R^o^. 20 c. 128.)

B. Oldano-Kapseln.

1454. Unus pometus argenteus cum oldano intus.
(Inv. Venturino fu Giovanni. — Testamenti B. 83, Notaio de Flore.)
1502. Una busta con una corda de chorali grande con uno oldano a straforo 25
d'arzento.
(Inv^o^. del fu Gio. Francesco da cha Gorbignan. Petizion. — Terminazion. — R^o^. 21 c. 108. — 1500—1530. Magistrati n°. 5.)
1522. Do oldani d'arzento ala perusina (persisch).
(Inv^o^. di D. Giovanni Negro parroco a S. Polo. — S. Matteo di 30
Mazzorbo — Pergamene sec. XVI.)
1523. Un oldano cum una cadena d'arzento pexa onze 2.
(Inventario di Pietro Luna. — Misc^a^. notai diverti. — Inv^ri^. B. 34.)
1528. Un oldaneto de arzento ala perosina.
(Inv^o^. di Francesco de Pesaro fu Gerolamo. Misc^a^. notai diversi. 35
— Inventari B. 34.)
1530. Uno oldaneto d'arzento lavorado ala peroxina.
(Dote di Giaconina de Romano. Proprio Mobili Reg. 3. c^e^. 318 t^o^.

1532. Doi pomoli da oldana de arzento doradi et lavoradi alla perosina, uno picolo et l'altro un pocho piu grande con pieretini atorno de poca importantia n°. diece.
(Inventario di Tommaso Michiel fu Francesco. Misc^a^. notai diversi.
5 Inv^ri^. B. 35.)

C. Rosenkränze mit Oldanokapseln.

1463. Item una corde de paternostri de cavallo cum el suo oldano d'arzento.
(Inv^i^. de arredi spettanti a Leue [?]. Sez. Not., Not. a Torre Lorenzo B^a^. 1062.)
10 1466. Paternostri d'oldani.
(Inventario di Francesco Cavazza. Petizion — Terminazion — R°. 1 c. 118^t^.)
1469. Una corda de paternostri de coralo cum suo oldeno.
(Dote di Agnesina Barbaro. Mandemorte. — Mon^ro^. de Sta. Croce
15 della Giudecca.
1508. Uno par paternostri de coralo con el suo pomo d'arzento lavora ala peroxina *[persisch]*.
(Inventario di Orsa Moro ved^a^. Giovanni. Convento S. Aloise. B. 2.
1518. Uno oldano de paternostri grando d'arzento.
20 (Inventario del fu Gasparo Priso. Petizion. — Sentenze a Giustizian. R°. 221 c. 95.
1544. Uno paternostro grando de arzento fato alla perosina con oldano dentro.
(Inventario di Francesco Colonna. — Sez.-Not. — Atti P. F. Bianco. R°. 382 p. 3°.)

25
D. Rosenkränze von Ambracan.

1512. Una filza de paternostri de ambracani.
(Dote di Adrianna ved^a^. Soligo. Proprio Mobili R°. 1 c^e^. 140 t°.
1513. Una corda de paternostri de ambro zalo.
Un' altra de ambracan.
30 (Inv°. di Francesco Cappello cav^r^. Proprio Mobili — R°. 2. c. 1 t.
1529. Paternostri de ambracan picoli con le sue stelete d'oro da collo cento.
Paternostri de ambracan grandi con le sue stellete n°. 40.)
(Inv°. di Aloise Barozzi fu Angelo. Misc. Notai diversi — Inv^ri^. B. 34. —
35 1532. Una corona da cenzer *[cignere]* de ambrachan con li sui paternostri n°. vintitre con le sue stellete d'oro infilzadi in una cordella beretina.
(Inv°. di Tomaso Michiel fu Francesco. Misc^a^. notai diversi. Inv^ri^. B. 34.
1532. 1533.

1535. Paternostri da cenzer d'oro de ambracan. n°. 32 onze 9.
Paternostri d'ambracan cum sua stelleta due 2.
(Inv°. del fu Pietro Negro. Sez. Not. Miscel^a. Notai diversi. — B. 36.)
1543. 1553. 1556.
1557. Paternostri vinti da ambracano. — n°. 20. 5
(Inv°. del N. Marco Loredan. Sez. Not. Miscell^a. Notai diversi. — Inv^i. B. 39.

7. Die Bossoli, Büchschen mit Moschus (vgl. Seite 271).

1501. Una busseta con 1° certo bosolo d'avolio con zibeto dentro e cento cosete.
(Inv°. di Triancha sposa di Franc°. Ballini. — Petizion. — Sentenze 10
a giustizia. — R°. 204 c. 116. —
1526. Doe vesighe da muschio vode in uno bossolo d'avolio.
(Inv°. di Francesco Bon fu Domenico. — Misc. notai diversi. —
Inv^ri. B. 34. —
1545. Uno bossolo de avolio bianco da cibeto. 15
(Inventario di Paolo Malipiero fu Giacomo. — Inventari B. 37. —
1547. Un bossoleto de rame con una visiga de muschio.
(Dote di Faustina ved^a. Giacomo Loredan. — Proprio Mobili
R°. 15 c. 153. —
1550. Un bossolo con alcuni corali et una vesiga de muschio. 20
(Inventario di Giuliano del Bello. Sez. Not. Atti — R°. 10646 c.
429 t.
1561. Dui bossoletti piccolo d'arzento da muschio stimadi sei marcelli.
(Inventario de Franceschina ved^a. Gio. Francesco da Gabbiano. —
Misc^a. Notai diversi. — Inv^ri. B. 20. — 25

8. Das Sponzaruol (vgl. Seite 271).

1531. Un sponzaruol d'arzento laora ala perosina pesa onze 3 et un quarto.
(Inventario di Laura Sanudo Foscari. — Proprio Mobili R°. 3 c. 347.)
1533. Alcune sponzeruole.
(Inventario di Maria Renio Garazzi. — Proprio Mobili R°. 5 c. 264 t.) 30
1549. Uno sponzaruol de vero lavora.
(Inventario di Chiara Vendramin Malipiero. — Proprio Mobili
R°. 16 c. 70.)
1555. Uno sponzaruol de nogera con uno scriminal d'arzento et uno spechio
d'azzal senza cassa. 35
(Inventario di Giacomo Balbi fu Nicolò. — Misc^a. Notai diversi
Inv^ri. B. 39.)
1557. Uno sponzaruol d'arzento sazi 40.
(Inventario di Lucrezia Venier Moro. — Proprio Mobili R°. 20
c. 248.) 40

1557. Uno sponzaruol con il suo coverchio tutto d'arzento.
(Inventario di Carlo Tamagnino fu Gaspare. Misc[a]. Notai diversi — Inv[ri]. B. 39.)

1562. Un sponzaruol de noghera con fornimento diverso.
5 Do specchi de cristallo.
Un specchio d'azzallo.
(Inv[o]. fu Francesco Gygrini. Sez. Not. Miscell[a]. Notai diversi Inv[i]. B. 40.)

1563. Sponzaruoli de noghera doi, uno dorado et uno non dorado.
10 (Inv[o]. di Cecilia di Angelo fabbro e moglia di Antonio bombardier. Misc[a]. notai diversi. — Inv . B. 40.)

1564. Dui petereti de magiolica che par sponzaruoli.
(Inventario di Angliberto da Magonza. — Misc[a]. Notai diversi — Inv[ri]. B. 40.)

15 9. und 10. Achanini und Albarelli (vgl. Seite 271), d. h. Flakons und Töpfchen.

(Ohne Mitteilung von Inventar-Belegen.)

11. Das Fazuol (vgl. Seite 272).

A. Das Fazuol überhaupt.

20 1450. Fatiolum unum cum capitibus de seta grane *[scharlachrot]*.
Fatiolum unum cum capitibus suis de seta vetere.
Fatioli duo novi cum suis capitibus blavi coloris.
Fatiolum unum parvum cum suis capitibus vergatis.
Fatiola tria cum suis capitibus vergatis.
25 (Inventario di fu Isabella Nob. Querini. — Sez. Not. Miscell[a]. Notai diversi. Tabarino Custo. — Cassa VIII, Cassella VI, filza VI. B. 6.)

1454. Unus fazolus cum capitibus de syricho vergatis.
(Inventario di Venturino fu Giovanni. — Sez. Not. Not. Cristo-
30 foro de Flore. B. 83.)

1465. Un fazuol grando vechio vergado.
(Inventario di Pietro Nob. Pisani. — Procuratori di S. Marco de supra. B. 13.)

1472. Otto fazuoli forestieri lavoradi cum chavi.
35 (Inventario fu Margherita de Boemia. — Sez. Not. Test. Not. Turre Lorenzo. B. 1062.)

1473. Unus fazolus laboratus de sirico.
(Inventario di fu Giovanni Vettore. — Podestà di Torcello. B. 111.)

1479. 1480. *[Ähnliche Angaben.]*

1492. Un fazuol da seda lavorado d'oro.
(Inventario di Nicolo Contarini. — S. Andrea di Zirada. B. 9. reg. 33. c. 251.
1557. Do fazuoli de vello *[velo]* ortegin tochado negri.
(Inventario di Lucrezia ved[a]. Aloise Confineto. — Proprio Mobili 5 R[o]. 20. c. 261.
1560. Un fazuol de seta ortegin de braza *[braccia]* 2.
(Dote di Meneghina ved[a]. Francesco Tommasini. — Proprio Mobili. R[o]. 20. c. 139[t].)
1561. Uno fazzuol de seda con gretoli et fiochi d'oro. 10
Uno fazuol moresco biavo.
(Inventario di Maria Agostini Rengia. — Proprio Mobili. R[o]. 22. c. 126.)
1587. Duo fazuoli da portar in testa de velo de Candia con cavi d'oro.
(Inventario di Antonio Sacchi fu Querino. — Misc[a]. Notai di- 15 versi. Inventari. B. 43.)

B. Das Fazuol da Specchio.

a) Im allgemeinen.

1470. Per uno spechio et uno peteno d'avolio, e sedola e fazol da spechio cofin ducati do. 20
(Dote di Angela da Como. — Proprio Vadimoni Reg. 8. c. 17 t[o].)
1502. Uno fazol da spechio cum li cavi biavi.
(Inventario Giovanni da Fachetis. — Sez. Not. Ced. Test. Lett. F.)
1519. Un spechio dorado quadro con i suoi pironi et uno rotto.
Un fazuol da spechio cum i cavi ruzeni lavoradi. 25
(Inventario del fu Fabrizio Sozi de Senis. — Testamenti de Grigis. B. 562 n[o]. 233. —
1530. Uno quadro de spechio grando senza el vero *[vetro]* con la sua cortina.
(Dote di Cristina vedova di Alessandro Biera. — Proprio Mobili R[o]. 3 c. 244.) 30
1530. Un faciol da spechio cum una cordelia dai cavi.
(Inventario di Tommasina ved[a]. Bart[o]. Tattori. — Proprio Mobili. R[o]. 3 c 189 t.)
1556. Un fazuol da spechio vergado de piu colori.
(Inventario di Paola ved. Giovanni Ambrosi. — Proprio Mobili 35 R[o]. 20 c. 89.)
1557. Do fazuoli da spechio grezi lavoradi dalli cai de ruzene.
(Inventario di Angelica ved[a]. di Giacomo barbitonsore. —| Proprio Mobili. R[o]. 20 c 263 t.)
1561. Un fazuol da spechio. 40
(Inventario di Altadonna da Corcira. Proprio Mobili. R[o]. 22 c. 164.)

1579. Un faciol da spechio con i cai negri e bianchi.
(Inventario di Andrea e Girolamo Bembo — Sez. Not. Miscell[a]. Notai diversi. Inv[i]. B[a]. 43.)

b) in einfacher Ausführung (Leinwand und Baumwolle).

5 1512. Uno spechio grande dorado voto cum suo cortineta verde de tela.
(Dote di Chiara ved[a]. di Luiga Rimondo. — Proprio Mobili R[o]. 1 c 146 t.)

1530. Un fazol da spechio de tella greza [*tela greggia*].
(Inventario di Arsa ved[a]. Marco Bon. — Proprio Mobili R[o]. 3 c
10 203 t.)

1530. Un fazuol grando da spechio de Renzo [*Rheims*].
(Inventario di Nicolò Duodo fu Marco. — Misc[a]. notai diversi. Inv[ri]. B. 25.)

1535. Un fazuol da spechio de tella lavorado.
15 Un fazuol da spechio de lisaro lavora [*lavorato*] de seda negro.
(Inventario di Cassandra moglie di Gerolamo Giustinian. — Proprio Mobili R[o]. 5 c. 147 t.)

1536. Un fazuol da spechio de tela con sui frizi postizi.
(Dote di Bianca Zorzi Foscarini. — Proprio Mobili R[o]. 8 c. 271.)

20 1541. Do fazuoli picoli de bombasina e uno mazor da spechio morescho con li cavi lavorado.
(Inventario di Girolamo Fineto. — Sez. Not. Miscell[a]. Notai diversi. Inv[i]. B. 38.)

1542. Uno fazuol de spechio de censo lavora de seda negra.
25 (Inventario di Aloise da Pozzo. — Sez. Not. Miscell[a]. Notai diversi. Invent[i]. B. 37.)

1546. Uno fazuol da spechio de ormesin negro cum sui cavi de seda negra e biancha.
Uno fazuol da spechio cum li sui cavi lavoradi de tella sotilla.
30 (Inventario de fu N. Girolamo Gordenigo. — Sez. Not. Miscell[a]. Atti diversi. Inv[i]. B. 37.)

1561. Un fazuol da spechio lavorado con aze ruzane [*rostbrauner Leinfaden*].
(Inventario di Maria Selvagio. — Proprio Mobili. R[o]. 22 c. 184.)

c) als «orientalisch» bezeichnet.

35 1469. Un fazol da spechio lavora d'ora e de seda.
Un fazol lavorado d'oro e de seda ala grecha.
(Inventario della fu Agnesina vedova Ant[o]. Barbaro S. Croce Giudecca. Misc[a]. Perg[a].)

1478. Uno fazuol da spechio verga moresco.
40 (Inventario di Martino Marengon. — Manimorte Mon[o]. di S. Daniele B[a]. 11. fas[a]. 4 c. 12.)

1512. Uno fazuol da spechio con i sui cavi Alessandrino.
Una coda et sevolla.
(Inventario del fu Giovanni Bellarin. — Pod^a. di Murano B. 46.)

1520. Un fazuol vergado morescho strazado *[stracciato]*.
Uno spechio picolo de azal. 5
(Inventario di Giovanni Domenico de Dominicis, Procuratia de Supra. — Terminazioni Vol. I reg. 123 pag. 31 t^o.)

1530. Uno fazuol da spechio de velle *[velo]* de Candia.
(Dote di Monica Negro Spadazini — Proprio Mobili. R^o. 3. c. 297 t.)

1538. Cinque fazuoli grandi da spechio moreschi. 10
(Inventario di Maddalena ved. Andrea Battali. — Proprio Mobili. R^o. 12 c. 208.)

1541. *[s. o.]*

1541. Uno faciol morescho de spechio vergado — n°. 1.
(Inventario di Giacomo Zanchi.—Petizion. Inventarii. Pacco separato.) 15

1541. In una scatola de nogera doi fazuoli da spechio con i cavi lavoradi de seda.
Un fazuol surian *[syrisch]* da spechio.
(Inventario di Diana ved. Andrea Guoro. — Proprio Mobili. R^o. 14. c. 171 t.)

1556. Un fazuol ortegin *[von Nessel]* beretin *[bigio]*. 20
Un' altro fazuol ortegin negro.
Uno fazuol de vello de Candia bianco.
Un' altro fazuol ortegin negro.
(Inventario di Laura Stefani dalla Torra. — Proprio Mobili R^o. 20. c. 145 t.) 25

1556. Un fazuol surian da spechio con li suoi cai lavorado dalle teste.
(Inventario di Camilla Zon fu Marc' Antonio. — Proprio Mobili. R^o. 19 c. 181.)

1560. Un fazuol ortegin et un morescho.
(Dote di Lucia ved^a. Giuseppe Armano. — Proprio Mobili R^o. 30 21 c. 163 t.)

d) aus Schleierstoff.

1485. Una coda da petene, una sevola et uno spechio.
3 fazuoli, uno sottil e bello e due nostrani.
(Inventario di Antonio Dionisi Militis. — Petizioni. Perminazioni 35 R^o. 9 c. 112 t.)

1513. Uno fazuol da spechio de vello cum tremoli *[s. Seite 282]*.
10 fazuoli da tella de più sorte da spechio tra i qualli ne son *[!]* uno cun certi lavori d'oro da i cai.
(Inventario di Andriana vedova Ippolito Jova. — Proprio Mobili 40 R^o. 1 c 195 t.)

1536. Una cassetta de albedo *[Pinus Abies]* cum uno fazuol stretto da vello da spechio con sui lavori da capo.

(Inventario dalle N. D. Maria Venier Sez. Not. Misc^a. Notai diversi. Inv^i. B^a. 36.)

1545. Un fazuol de vello dorado con le sue frazete *[frangie]* da spechio.
(Inventario di Stefano Magno fu Pietro Sez. Not. Atti. R^o. 10640. c. 25.)

5

e) Die kostbaren Fazuoli.

1441. Uno fazuol da spechio belissimo lavorado d'oro e de seda.
3 belissimi lavoradi d'oro e di seda.
(Inventario di Domenico ed Elisabetta Zottarello. — Petizion. — Sentenze a giustizia. R^o. 161. c. 76.)

10 1468. Unus fazolus a speculo cum capitibus et coniunctura laboratus aureo.
(Inventario di Lazzaro Bordoli. — Podestà di Torcello B. 107. —)

1478. 3 fazuoli, 2 con cavi de seda e uno schieto.
Uno spechio de avolio picolo.
(Inventario del fu Giovanni Pietro. — Petizion. — Terminazioni.
15 R^o. 4. c. 73 t^o.)

1478. Uno spechio d'oro con un fazuol con cavi de seda.
(Inventario di Giacomo Bon a Sivico. — Petizion. — Terminazioni. R^o. 4. c. 82.)

1481. Un fazuol belissimo lovorado e richamado d'oro e de seda da spechio.
20 (Causa fra Lucia da Bossina e Bernardo Ariano. Petizion 1475 bis 1494. c. 28.)

1481. Uno fazuol belissimo lavorado e ricamado d'oro e de seda da spechio. duc. 2.
(Causa fra Ariano Zioliana e suo figliastro Bernardo. — Petizion. — Sentenze a giustizia R^o. 173. c. 68.)

25 1510. Un fazuolo da spechio de seda cum chavi negri et bande de seda.
(Inventario di Matteo Zacotto. — Cedole testamentarie. — Lettera Z.)

1513. Uno fazuol da spechio de cambra *[cambraia, feine Leinwand]* cum soi lavori de seda negra.
(Inventario di Francesco Cappello cav^r. — Proprio Mobili. R^o. 2. c. 1 t.

30 1523. Un fazuol da spechio tuto tessudo d'oro.
(Inventari Pietro Zuno Miscellanea Notai divers. B. 34.)

1524. Uno fazuol lavorado d'oro et de seda cremescin.
Uno fazuol de spechio lavorado de seda negra cum i cai negri e bianchi.
(Inventario di Pietro Barbaro fu Alvise. — Testamenti. B. 968.)

35 1528. Uno fazuol de seda cum le sue trinelle atorno.
(Inventario di Cornelia vedo vadi Giov. Bellon. — Inventari. B. 34.)

1533. Uno spechio indorado tondo cum el suo fazuol lavorato de seda cum l'arma Basadona.
(Inventario de Michele Basdonna fu Franc^o. Inventari. B. 35.)

40 1533. Uno fazuol da spechio de seda con cavi de seda bianca et negra et trinel intorno.
(Inventario di Francesco Priuli fu Nicolò. — Misc^a. Notai diversi. Inv^rl. B^a. 35.)

1536. Uno spechio con fornimento de seda over cartoline [*s. Seite 282*].
(Dote della fu Pasqualina ved[a]. di Pasqualino Trevisan. — Proprio. Mobili. R°. 7. c. 174 t.)

1536. Un fazuol da spechio lavorado de aze [*accia*].
Do fazuoli da spechio lavoradi uno de seda biancha, l'altro de aze. 5
(Inventario di Bragadina ved[a]. Gerolamo Marcello. — Proprio Mobili. R°. 7. c. 147 t.)

1537. Un fazuol da lisaro da spechio cum i cavi de seda negra et beretina.
Un fazuol da spechio cum i cavi de seda et d'oro cum i cavi de seda paonaza.
(Dote di Prassede Quartari Bollani Franco. — Proprio Mobili. 10 R°. 8. c. 302 t.)

1538. Un fazuol da spechio con trinelle d'oro et un friso d'oro.
Un fazuol da spechio a scacheti [*Feldermuster*] d'arzento et de seda.
(Inventario di Angelica ved[a]. di Giovanni Trevisan. — Proprio Mobili. R°. 11. c. 183.) 15

1561. Do fazuoli da spechio lavoradi.
Un fazuol da spechio lavora dalli cai [*capi*] d'oro con sui cai de seda cremosina.
(Inventario di Elisabetta ved[a]. Giov. Falier. — Proprio Mobili. R°. 22. c. 171 t.) 20

Kapitel V.

Das Verschwinden des Restello und die selbständige Ausbildung des Spiegels.

Wie in der ganzen Welt in jenen alten Zeiten der Staat oder die Stadtregierung das Recht in Anspruch nahm, die Lebensführung der Bürger durch Gesetze auf einem bestimmten Niveau zu erhalten, so war es auch in Venedig, das ja bei dem ungeheuren Reichtum der Privaten besonderen Anlass hatte, für die politischen Tugenden und zumal für die Lust am Seefahrerleben besorgt zu sein.

Unter den vielen Luxusverboten des «Senato Terra» findet sich nun auch ein Erlass vom 10. Dezember 1489, in welchem die übermässige Pracht der Restelli getadelt wird, und Einschränkungen in ihrer Ausstattung verordnet werden. «Restelli et chasse (d. h. sogenannte cassoni) dorate molto sumptuose et de valuto» werden bei Strafe verboten. Ja der «Senato Terra» erklärt diese neue Spezies für «al tuto *[überhaupt]* vana e superflua». Ganz besonders noch wird es den Maistri (es sind die Casseleri, Cassoni-Macher, gemeint) eingeschärft, dass sie keine Restelli «quovismodo dorati» herstellen dürfen.

Wenn dieses Edikt wohl auch nicht radikal gewirkt hat, so hat es doch der Pracht des Restello Schranken gesetzt.

Wir können aus den Inventaren entnehmen, wie das Restello allmählich verschwunden ist. Schon am Ende des Quattrocento wird es gelegentlich «antico» (altmodisch) genannt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts verliert es deutlich den Schutz der Mode, und seit dem Jahre 1587 tut unseres Wissens kein Inventar mehr seiner Erwähnung. Wir müssen uns sein Verschwinden daraus erklären, dass der alte Gebrauch, die Utensilien nach Möglichkeit aufzuhängen, abkam, und sich statt dessen die Verwendung von Kassetten einbürgerte, wie es denn auch in dieser Zeit üblich ward, in den Tischen Schubladen anzubringen: damals nämlich erst gewöhnte man sich an den Tisch mit festen Beinen; noch das

Quattrocento hatte sich damit begnügt, die Tischplatte lose auf Böcke zu legen. Es entwickelte sich der «Desco or scagno da magnar suso», also der feste Esstisch, und neben ihm der «Donzello», zu deutsch der «Junge», also wohl ein Tischchen von der Form der heutigen «Servitor». Diese moderne Bereicherung des Hausrates, die Ausbildung der Tische und Kästen, hat beim Verschwinden des Restello nach mehreren Seiten hin Ersatz geboten.

Es ist wahrscheinlich, dass mit dem Restello zugleich die Coda da petenni verschwand; an ihre Stelle trat die «busta da petenni», ein Lederfutteral zum Aufbewahren der Kämme. Und um die Coda nach ihrem anderen Zwecke: die Kämme zu reinigen, zu ersetzen, benutzte man von jetzt an kleine Bürsten: die «Sevolete da petenni».

Die «busta da petenni» darf man sich noch zusammen mit dem Restello denken; man wird das Futteral ebensogut aufgehängt haben wie die in Taschen geschlossenen Tintenfässer. Allmählich aber entwickelte sich aus der «busta» die «cassa da petenni» aus Elfenbein oder Perlmutter oder aus hartem, nach orientalischem Muster gepresstem Leder. Im «Libro di conti» des Lorenzo Lotto finden wir im November 1538 die Eintragung: «die dar per manifattura de un stuzo (d. i. astuccio) grande da peteni lavorato da ogni canto de frissi groteschi colorite a colori ad olio de saconno a lavorarlo con gran perdite di tempo; valse a ben mercato duc. 4. L 24. s. 6». Ein solcher Kasten für die Kämme wurde also sogleich zum grossen Prachtstück: reich verziert und von hochgeachteten Meistern bemalt. Während die kleineren Kasten für die Kämme wohl auf den Börden oder auf den architektonischen Ausladungen der Spiegel Platz finden mochten, musste ein so grosses Stück auf einem eigenen «Scagno» ruhen. Man tat in eine solche Peteniera nicht bloss die Kämme, sondern auch die anderen Dinge für die Toilette: den «Scriminale» (das Werkzeug, um den Scheitel zu glätten), die «Seola da teste» (die Kopfbürste), die falschen Zöpfe, die goldenen Schnüre «da conzar el cao» (Zopfbänder), die Schminke, die Schwammschüsselchen usw. Man nannte diesen so vergrösserten Kammkasten «cassa da conzar el cao», d. h. «cassa da conciare il capo», auf deutsch Frisier- oder Toilettenkasten. Auch die Flaschen mit den Haarfärbemitteln fanden wohl darin Platz. Diese Flaschen waren von dem damals sehr hochgeschätzten Milchglas von Murano. In den Besitz des Museo Civico in Venedig ist kürzlich eine solche gelangt (Fig. 121); sie ist mit Amoretten bunt verziert. Die Damen liessen sich zur Toilette ihre Cassa auf die Altane tragen, jenen hölzernen, nach allen Seiten offenen Aufbau auf dem Dache, den man noch heute oft in Venedig sieht. Dort sassen sie in einem Peignoir

(Traversa tonda). Um den Kopf legten sie einen hölzernen Reif, den «pozzo da biondizar», über den die Haare ausgebreitet wurden (Fig. 122 und 123). Dann wurden Schwämme, an Stäben befestigt, in die Haarwasser getaucht und, während die Sonne kräftig das Haar beschien, wurde es immer wieder mit diesen Tinkturen befeuchtet[1]).

Die Peteniera mochte noch auf einem Donzello Platz finden; die Cassa aber verlangte einen eignen scagno. Zunächst stand sie noch





Fig. 121. Flakon für Haarwasser, Milchglas mit Malerei im Museo Civico in Venedig. (Vorder- und Rückseite).

frei auf, da man sie ja hin und her tragen musste; als aber Tisch und Cassa eins wurden, entstand der Toilettentisch.

In den Sammlungen, besonders im Viktoria- und Albertmuseum in London hat sich eine grosse Reihe von Kassetten und Schatullen italienischen Ursprungs von dem verschiedensten Material erhalten, über deren Zweck man sich keine bestimmte Vorstellungen machen konnte.

---

[1]) Darüber handelt ausführlich und unterhaltend das Werk: „Les femmes Blondes". Par deux Venitiens. Paris 1865. Durch seine reichen und gelehrten Anhänge ist dies Werk für die Kulturgeschichte Venedigs von hohem Interesse. Vgl. auch C. Vecellio, «Habiti antichi e moderni» Venezia 1589. und A. F. Doni, «I Marmi». Venezia 1552.

Aus dem Trecento sind es meist knochen- und elfenbeingeschnitzte Sachen, die mit dem Atelier der Embriachi in Venedig in Beziehung gebracht werden. Man nennt sie ganz ungenau Brautgeschenke, ohne eine nähere Angabe über ihre Verwendung machen zu können. In der späteren Zeit wird das Material mannigfaltiger: Ebenholz und andere Holzarten, auch Lederarbeiten. Dabei legte man immer grösseren Wert auf eine feine Ausführung. Besonders liebte man die Intarsienarbeiten, die in grosser Zahl von Rhodus importiert wurden. Bei einigen dieser Kassetten kann man Vermutungen über ihre Herkunft aufstellen. So werden die Arbeiten mit besonders feinen und edlen Ornamenten aus Florentiner Werkstätten stammen. In Venedig sind gewiss diejenigen entstanden, die orientalische Motive zeigen (Fig. 124): mit Be-



Fig. 122. Il biondizar, aus Donis «Marmi» (Venedig, 1552).

stimmtheit kann man ein Stück des Viktoria- und Albert-Museums als venezianische Arbeit bezeichnen, das eine reiche Perlmutterinkrustation zeigt.

Was den Zweck der Kästen anlangt, so muss man den Gedanken zurückweisen, dass sie zur Aufbewahrung von Juwelen gedient hätten. Denn die Alten waren misstrauisch und verschlossen ihre Schmucksachen in schweren eisenbeschlagenen Kästen («Scrigni»). Unter den kleineren Kassetten dürfen wir wohl die «Casse da peteni» und «Petiniere» suchen; von den mittelgrossen werden besonders die, welche an der Innenseite des Deckels einen Spiegel zeigen, als «conze da cao» gedient haben. Bei den grösseren wird man im Zweifel sein, ob man Toilettenkasten

oder «Casselle di banca da letto» vor sich hat. Es war nämlich gebräuchlich, dass man längs des Bettes eine Bank stehen hatte, die den Dienst des modernen Nachttischchens tat. Während die «Cassella di banca da letto» im Quattrocento noch bescheidene Dimensionen hatte, wurde sie später immer grösser, so zwar, dass wir hören, dass sie



Fig. 123. Il biondizar, aus Cesare Vecellios «Habiti antichi e moderni» (Venedig 1589).

gleich den Cassonen mit einem eignen Teppich bedeckt wurde. Auch aus den erhaltenen Nachrichten über ihren Inhalt kann man auf einen bedeutenden Umfang schliessen.

Durch das Verschwinden des Restello kam der Spiegel, bisher in enge Grenzen gebunden, zu neuer Geltung, er entwickelte sich nun selbständig. Die runden Spiegel blieben noch lange im Gebrauch; dabei wird oft berichtet, dass der Rahmen bemalt, häufiger, dass er intarsiert war. Bei den kleineren Spiegeln waren Rahmen von geschnitztem Elfenbein

besonders beliebt. Das Glas war nicht immer flach, sondern bisweilen gewölbt («in panza» oder «panzudo»); und diese Form scheint in Venedig im ganzen Cinquecento vorgekommen zu sein. Man findet solche Spiegel ja auch in den anderen Ländern; man weiss, wie gern die alten Niederländer sie auf ihren Bildern anbrachten. In England sind sie sogar noch heutigen Tages zu finden. Man kannte auch schon den Gebrauch von Kugeln mit Spiegelbelag, wie man sie jetzt noch so häufig in Gärten sieht («un specchio in pomo», oder «un specchio in forma di bala grando»); sie standen natürlich auf einem Fuss. Dass man flache Spiegel auf einen



Fig. 124. Venezianische Kassette um 1540, im Viktoria- und Albert-Museum zu London.

Fuss stellte («specchij cum el pe»), kam ebenfalls, wenn auch nur selten, vor (Fig. 125).

Mit dem Fortschreiten der Industrie werden die Spiegel grösser, ihre Formen variieren. Wir finden viereckige, deren Rahmen wieder mannigfach verziert werden. Als Material war neben dem Elfenbein das Ebenholz besonders beliebt; es wurde oft mit Elfenbein eingelegt, später sogar mit Malereien verziert. Wegen seiner Billigkeit kam das Nussholz, teilweise vergoldet, am meisten zur Verwendung. Der Rahmen entwickelte sich in immer üppigerer Architektur: es wurden Säulen vorgesetzt, aus dem flachen wurde ein hohes Relief.

Auch der Spiegel selbst verlangte immer grössere Ausdehnung und immer steigenden Luxus; dabei verfeinerte sich die Technik mehr und

mehr. Die Spiegelfabrikation war in Murano besonders durch die deutsche Verbesserung des Amalgambelages zu grosser Vollendung gekommen. In Venedig bildeten die Spiegelhändler eine besondere

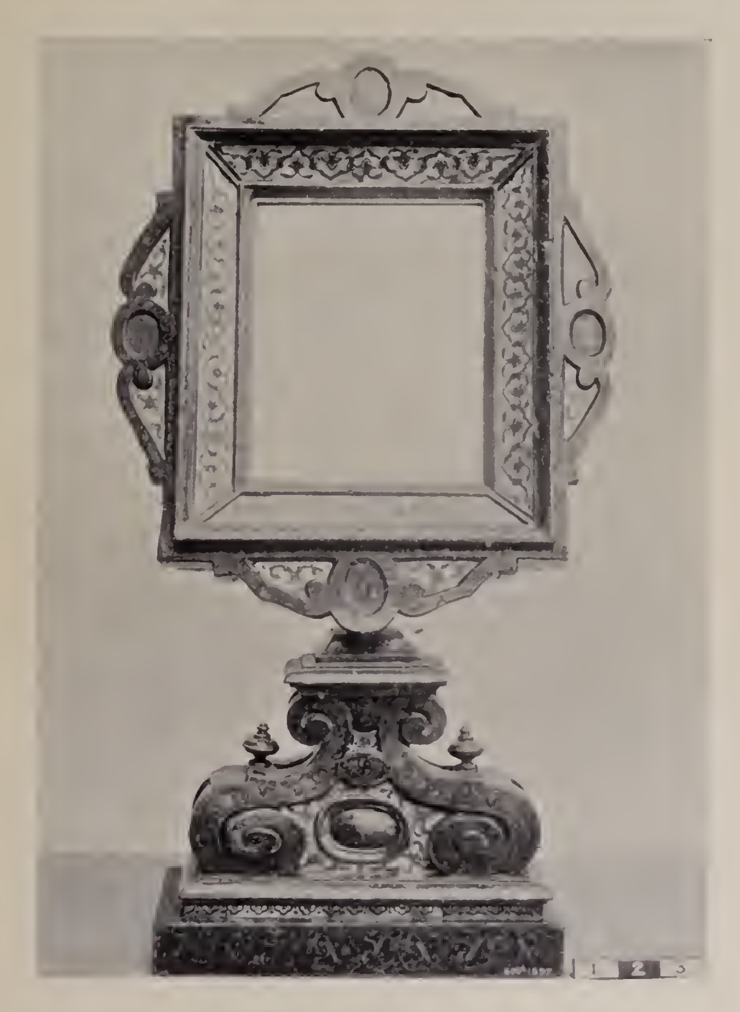


Fig. 125. Venezianischer Spiegelrahmen mit Fuss um 1550, im Viktoria- und Albert-Museum zu London.

Korporation, und viele von ihnen wohnten zusammen in der «Calle de' Specchieri».

Nicht alle Spiegel waren übrigens von Glas; vielmehr finden wir bei einigen die Angabe: «un specchio d'azal», sie waren aus einer polierten Metallmasse, blank wie Stahl, weshalb sie kurzweg Stahlspiegel

20*

genannt wurden, und konnten keine grossen Dimensionen annehmen: wir finden sie immerhin bis zu einer halben Elle gross.[1])

Man begnügte sich bald nicht damit, die Rahmen mit malerischem Schmuck zu zieren, die Spiegel selber wurden bemalt. Dabei scheint es üblich gewesen zu sein, auf die vordere Glasfläche zu malen, denn es findet sich nirgends ein Hinweis auf die schwierige Technik der Grundbemalung (églomiser). Beispiele dieser Spiegelmalerei haben sich aus der guten Zeit Venedigs nicht erhalten. Aber der Gebrauch kam auch anderswo auf. So gab es in der alten Galerie Borghese in der «Stanza degli Specchi» noch mit Putten und Girlanden bemalte Spiegel, und in der «Sala di Luca Giordano» im Palazzo Medici-Riccardi ist der ganze bemalte Spiegelschmuck noch heute erhalten.

Die strenge Zunftordnung verlangte, dass die Spiegelmaler zugleich der Zunft der Specchieri angehörten. Folgende Maler finden sich in dem ersten «Libro delle Tanze» der Malerschule zugleich als Specchiarii angegeben[2]):

Albori di Mattio,
Antonio di Domenico,
Benedetto di Giovanni 1594—1597,
Francesco di Giorgio,
Giuseppe di Giacomo 1582,
Pietro di Bressa.

Ihnen ist der «depentor da cristalli» Marco anzureihen, dessen Testament vom 4. Juni 1586 erhalten ist[3]).

Wir dürfen hier im Hinblick auf unsere im Anhang folgende Inventarpublikation auch noch einer besonderen Art von Spiegeln gedenken, die damals gebräuchlich war: des Taschenspiegels, den man auf- und zuklappen konnte wie ein Notizbuch, und der daher einfach «libretto» genannt wurde. Auch von diesen Taschenspiegeln ist keiner mehr erhalten,

[1]) In Neris «Arte vetraria» wird diese Masse angegeben. Im Vorwort wird sie kurz erwähnt und im Kap. 113 unter der Überschrift «Mestura da fare le spere» folgendermassen beschrieben: «Habbi stagno purgato bene libre tre, Rame pur purgato libre una, fondi questi dua Metalli, però prima il rame, poi lo stagno, e come son fusi benissimo, buttali sopra oncie sei di tartaro di vino rosso, che sia abbrucciato solamente, e un oncia e meza di salnitro, poi un quarto di oncia di allume, e oncie due di arsenico, lassa isuaporare ogni cosa, poi butta nelle forme della spera, e haverai materia buona, la quale farai brunire, e pulire, che mostrerà benissimo e questa è la mestura, che si dice di acciaio per fare le spere.»

[2]) Das Buch, von G. A. Moschini kopiert, ist jetzt verloren. Abb. Nicoletti publizierte die Kopie Moschinis im «Ateneo Veneto» 1890.

[3]) Sez. Not., Testamenti, Notaio G. Carlotti B. 276

aber aus den Angaben der Inventare erkennt man, dass sie reich ausgestattet und oft mit Miniaturen geschmückt waren. Das bedeutendste Geschäft dafür scheint der Muschier «dall' Angelo» gehabt zu haben; das Inventar seiner Bottega, das wir seines vielseitigen Interesses wegen im Anhang ganz abdrucken, beschreibt viele «libretti» näher und nennt bei einzelnen den Meister Niccolo als den Fabrikanten, der in dieser Spezialität eine besondere Berühmtheit genossen haben wird. Im genannten Libro delle Tanze findet sich bei folgenden Malern der Zusatz: «fa libretti»:

Alissandro a S. Stin,
Basi Santo 1584,
Rigler Martin 1587—97.
Varisco Bartolomio 1587—1588.
Zuanne q. Domenico miniador 1590—1592.

In den folgenden Beilagen und im Anhang findet der Leser nun das, was wir hier im Ganzen knapp gezeichnet haben, in der Lebhaftigkeit des Ursprünglichen nach seiner ganzen Breite geschildert und aufgezählt.

Urkundliche Beilagen zu Kapitel V.

1. Luxusverbot über das Restello usw. (vgl. Seite 301).

1489
10 Dez.

1489 die X°. Decembris.

El sono sta *[stati]* in diversi tempi et presertim particular et molto distinctamente in el 1476 a di 17 novembre et poi susessive del 1483 a do decembrio, 5
et XVII zener statuido, prexi *[presi]* et deliberadi per questo, et per el mazor conseglio molti sancti, utili, et proficui ordeni circa la moderation et necessaria regulation si de li habiti et ornamenti de le done et puti *[donne e putti]*, nec non de le immoderate spexe *[spese]* di pasti de noce *[nozze]* et compagnie, per la execution de i quali necessarij ordeni essendo 10
sta electo novamente tre honorevoli zentilhomeni nostri, prompti e caldi pel comune beneficio de la terra a far el debito loro officio. Et havendo quelli visto che fra le altre cosse, pur ce erano algune minime, le qual per esser de impedimento ala bona executione del resto, haveano bixogno *[bisogno]* de qualche modificatione; El fo prexo *[preso, wurde Beschluss gefasst]* adi primo zugno 1488 15
in el mazor Conseglio, che non obstante tute pene e strecture, el se possi per questo Conseglio correzer, reformar ac etiam far circa li ornamenti et apparati predicti quelle provision parerano utile et necessarie, le qual siano cussi *[così]* ferme et rate chome se le fusseno prexe *[prese]* per el dicto gran Conseio. Et pero azoche *[acciochè]*, facte le dicte modificatione de poco mo- 20
mento, sia poi el tuto inviolabilmente exequido per quelli tre che al presente et successive de tempo in tempo segondo la continentia de le dicta parte del 1476 adi 27 novembre sarano electi per questo Conseglio.

L'altara parte *[Beschluss]*, che, reformadi et azonti *[aggiunti]* li ordeni infrascripti, in reliquis le dicte parte, et tuti ordeni in quelle contegnudi, habino 25
fermeza et observantia, et inviolabelmente siano mandati ad executione.

Et primo che datorno pe *[in betreff]* de le investidure et altri habiti da dona sia licito a chadauna portar un garzo de panno de seda tessudo, chome li parera, purche in algun modo el non sia de lavorier *[lavoro]* d'oro, d'argento, de rechamo, ne de seda altro cha *[che]* tessuda ut supra soto tute 30
le pene in la parte predicta del 1476 contegnude.

Preterea perche da poco tempo in qua se è posto in consuetudine far nove spexe al tuto vane e superflue le qual exciedeno el privato *[Gegensatz zu patrizio]*, nè mai se ne pol *[può]* trazer alguna utilita, zoè *[cioè]* in rastelli et chasse dorate molto sumptuose et de valuta; ex nunc sia azonto 35

[aggiunto], che tuti i dicti rastelli et chasse, quovismodo dorate, siano de facto prohibite, et bandite. Si che da qui in avanti nullo modo se possino più uxar *[usare]* ne tegnir soto tute le pene et strecture contegnude in la parte di ornamenti de le camere, si a quelli che de cetero havessero ardir de tegnirle, come ai maistri che le lavorasseno. Et oltra tute le altre pene e strecture predicte, se algun maistro sara trovado da qui in avanti lavorar alguna de le soprascripte casse prohibite in questo capitolo specificate; quelli che le troverano, siano chi se voglia, le possino de facto tuor *[torre]*, et siano liberamente soe *[sue]*.

1489 10. Dez.

Insuper perche l'è introducto per molti che li è prohibito poter spender in delicanze de pasti, se fano licito spender in el numero di convitadi et discumbenti chon detrimento de le faculta soe *[sue]* et offexa del nostro Signor Dio; Sia etiam prexo che algun nostro citadin, et tuti ne le parte di pasti comprexi in tuto el tempo de le noze soe, over de i parenti et attinenti, non possino far de cetero, salvo cha do pasti solamente non excedando el numero de 40 *[Personen]* per pasto soto tute le strecture et pene contegnude in la parte di pasti, et l'accusador habi quella medema parte de questa che l'havera de le altre contrafacion contegnude in la piu strecta parte dei dicti pasti. Exceptuando da questo ordene li pasti domestici che se facesseno al spoxo et compare da l'anello *[Trauzeuge]* chon do altri compagni solamente, et etiam exceptuadi li pasti de le compagnie.

Item perche al presente se da principio de una nova et non in algun modo conveniente nè da esser tollerada pompa et spexa, apresso Dio et el mondo detestanda, che algune done in questa nostra cita comenzano a portar pellice de zebellini con le coperte de sopra di seda, over ganzante *[cangiante]*, over altra simel cossa, quasi a guixa *[guisa]* de investidure con i chassi *[Mieder]* de panno d'oro; El sia prexo, che tute le dicte pellice, over fodre de quale habito se voglia appellar, che portino done, cussi de zebellini, chome de martori, armelini, dossi et lovi cervieri, siano ex nunc prohibite et bandizate, ne de cetero alguna dona over puta, de quale condicion se voglia, possi portarle sotto tute le pene e strecture contegnude in le prohibition de la parte prexa in el 1476 adi 27 novembrio.

Et azo *[acciò]* che per defecto de i executori, in li quali consiste el tuto, non se habino ad interrumper le leze *[leggi]* et ordeni tuti contegnudi in le parte prexe sopra de zio *[ciò]*, sia da mo *[da ora]* prexo, che li tre executori, i quali in execution de la parte del 1476 hozi, over in el primo conseglio de Pregadi sarano electi con la pena et tute altre condition et strecture in essa dechiarite, sotto debito de sagramento, da esserli dato solamente ala presentia del Serenissimo Principo et de la Signoria, siano tegnudi far diligente et accurata inquisition de le contrafactione, et mandar de facto tute le dicte parte et ordeni prexi ad executione inviolabilmente, chon expressa obligatione, sotto el dicto debito juramento de vegnir ogni mexe *[mese]* una volta almeno in Collegio a dechiarir la effectual executione, che de tempo in tempo i haverano facta circa tuti li ordeni predicti, et chon

1489 10. Dez loro portar et monstrar el libro dele *[delle]* conscientie *[Protokollbuch]* che li sarano facte.

Et oltra la suprascripta observantia de tute le parte prexe, se i prefati executori intendesseno farse alguna nova sixa, over foza *[foggia]*, non comprexa in li ordeni fin hora statuidi, che fosse dannosa et detrimentosa a i nostri citadini, 5 siano etiam tegnudi sotto el debito predicto del sagramento, vegnir immediate davanti el Serenissimo Principe, de la Signoria, et del Collegio a manifestar el tuto, azoche de tempo in tempo se possi proveder chome parera expediente per beneficio de questa cita, et de i citadini nostri. Circa le qual tute nove sixe o foze non comprexe, ut supra, in le parte za *[già]* prexe, possino etiamdio 10 essi tre executori et chadauno de loro meter a questo conseglio quelle parte, che utele, et a beneficio de i dicti nostri citadini esser li parerano.

De parte 125 — de non 4 — non sinceri 3.

Tres nobiles electi ut inferius:

Lucas Geno, 15
Andreas Cabriel,
Franciscus Fuscareno.

(Venezia — Arch°. di Stato — Senato Terra 1488 — 1489. Reg. 10. c^c^. 184.)

2. Cassa da peteni, Kamm- oder Toilettekasten (vgl. Seite 302).

A. Die Busta da peteni, das Kammfutteral. 20

1535. Una busta da petteni con tre petteni.
(Dote Benedetta ved^a^. Bembo. — Proprio Mobili. R. 6. c. 494 t.)

1548. Una busta da peteni.
(Inv°. di Giacomo e Ger^mo^. Bragadin fu Daniele. — Misc^a^. notai diversi. — Inv^ri^. B. 38. — Tutto A n°. 28.) 25

B. Die entwickelte Cassa da peteni, der Kamm- oder Toilettenkasten.

1535. Una cassetta intarsiada da donna da peteni.
(Inventario di Andrea Barbaro. Inventari. B. 36. — S. A n°. 53.)

1537. Una cassa da petteni. 30
(Inventario di Domenico Formento fu Giovanni Misc^a^. Notai diversi. — Inv^ri^. B. 36. — Segnato A n°. 55.)

1538. Una scatola da peteni de cuoro *[cuoio]* rotto.
(Inv°. di Apollonia ved^a^. Zaccaria Barbaro. Proprio Mobili. R°. 11. c. 158. — Segnato D n°. 95.) 35

1538. Una casseta da peteni de cuoro.
(Inv. Elisabetta Condulmer. — Sez. Not. Misc. Notai diversi. Inv. B. 37.)

1538. Una casela da sponzaruol et peteni da conzar el cao de nogera.
(Inv. di Catterina Rizzo. Proprio Mobili. R°. 11. c. 269 t°.) 40

1543. Una cassa da peteni fornida rotta.
(Inventario di Giorgio di Sebastiano da Canea. Not[e]. Atti. — R[o]. 8089. c. 43 t.)

1544. Una casseta de nogera da peteni da dona.
5 (Inventario di Francesco Colonna. — Petizion. Inv[ri]. pacco separato.)

1545. Do casse da peteni de legno fornide de cuoro cum li sui peteni dentro. Do seole.
(Inventario di Gerolamo Zon fu Pietro. — Inventari B. 37.)

10 1549. Una cassela de nogera et olivo lavora con 8 peteni, marchio de piu sorte.
(Dote di Chiara Vendramin Malipiero. — Proprio Mobili. R[o]. 16. c. 70.)

1551. 1554. 1556.

15 1557. Una peteniera con li sui fornimenti et uno spechieto et una altra vazineta *[vaginetta, Futteral]* da peteni . . . duc. — gr. 18.
(Inv. Pietro Gritti. — Sez. Not., Misc. Not. div., Inv. B. 39.)

1557 Do casselete de nogera picole lavorade et dorade con uno spechio, 4 peteni de avolio et una scatoleta de arzento et pontaruol.
20 (Inventario di Franceschina ved[a]. di Antonio Diedo. — Proprio Mobili. R[o]. 20. c. 225.)

1558. 1559. 1560.

1568. Uno spechio con la cassa depenta et una petenera desfornida.
(Inv. Andrea Mascarino. — Sez. Not. Misc. Not. div. Inv.
25 B. 41.)

1571. 1572. 1573. 1574.

1579. Una petteniera turchesca.
(Inventario di Andreae Ger[mo]. Bembo. Inventari B. 43.)

1582. 1585. 1586.

30 1587. Una petteniera de corame rotto con un pettena.
(Inventario Gio. Antonio di Perlasca. Misc. notai diversi. — Inventari B. 43.)

1589. Una peteniera de corame.
Una peteniera d'avolio.
35 (Inv. Domenico Condulmer. — Sez. Not. Misc. Notai diversi. Inv. B. 43.)

1591. Una petteniera de cuoro rosso antiga.
(Inv[o]. del fu Francesco Melomini. Sez. Not. Miscell[a]. Notai diversi. — Inv[i]. B. 44.)

40 1593. Una petteniera in forma di busta di cuoro con uno spechio.
(Inventario di Tommaso Michiel fu Pietro. — Inventari B. 44.)

1596. Una petteniera de legno, et una de curame con suoi petteni dentro.
(Inventario di Giovanni Caticura fu Cannachi. — Misc[a]. notai diversi. — Inv[ri]. B. 44. —

C. Die Cassa da conzar el cao.

1501. Una casseletta de nogara da conzar la testa.
(Inv. Giov. Grifalconi — Misc. Notai diversi. Inv. B. 38.)

1529. Una casseleta da conzar el cao de nogera.
(Inv°. di Azzoni Medea m^{e}. Giordano. Procurator — Interdetti e terminazioni R°. 114 c. 159 t.) 5

1529. Una casseleta da conzar el cavo con la chiaveta.
(Inventario di Lucia Tiretta fu Gerolamo. Misc^{a}. Notai diversi — Inv^{ri}. B. 34. —

1547. Una cassella da conzar el cao con un scriminal d'arzento. 10
(Dote di Graziosa ved^{a}. Pietro Orio. — Proprio Mobili R°. 15 c. 214 t.)

1550. Una casseleta da conzar el cao.
(Inventario di Catterina Contarino. Sez. Not^{e}. — Atti M. A. Cavagnis. R°. 3254 p. 1 t.) 15

1554. Una casseleta da conzar il cao la qual e di nogara con alguni porfidi et serpentini, ma li mancano sie profidi.
(Inventario di Elena Amay Marcello Da Mula. Misc^{a}. notai diversi — Inv^{ri}. B. 39.)

1560. Due casselete de noghera da conzar el cao sorrade. 20
(Dote di Elena ved^{a}. di Marco Fadini. — Proprio Mobili R°. 21 c. 136 t.)

1560. Una casseleta de noghera da conzar la testa, scriminal d'arzento et altra cose de poca anzi niuna importantia.
(Dote di Marina Bon Morosini. Proprio Mobili — R°. 22 c. 79. 25

1579. Una casselletta da conzar la testa con el suo petene, pontaruol d'arzento et spechio.
(Inventario di Vicenzo de Franceschi. Misc^{a}. notai diversi — Inv^{ri}. B. 42.)

1583. Una casseleta da conzar la testa dorada con il suo sponzaruol, doi 30 zuchete, un pontaruol, una seola, uno curarecchie et una scatola da aghi tuto d'arzento.
(Inventario di Antonio Corner. — Inventari B. 43.)

1585. Una cassaletta de noghera vechia de cao con i si fornimenti dentro.
(Inv°. de Simeon Laudo. Sez. Not. Miscell^{a}. Notai diversi Inv°. 35 B^{a}. 43.)

1585. Uno specchio de christal con il suo pozo di noghera da biondizar.
(Inventario di Daniele dal Forno fu Agostino. Inventari B. 43.)

1585. Dentro della cassetta da donna da conzar il cappo sono fazzoletti da naso schietti con peroli n°. dodese et quattro con vasetto atorno. 40
(Inv. Giovanni Balbiani. — Inventari B. 43.)

1590. Una casselletta de nogara da peteni con un scagno de nogara sotto intagiado
(Inventario di Ortensio da Muler fu Lombardo. Inventari B. 43.)

Anhang.

Inventare Venezianischer Botteghen.

Die Mitteilung einer Reihe verwandter und einander ergänzender Inventare wird nicht nur unserem besonderen Thema zur Erläuterung
5 dienen, sondern auch weiterhin als Beitrag zur Geschichte von Handel und Industrie der alten Zeit willkommen sein. Die Erläuterung schwieriger Stellen, die nicht mehr von Herrn Dr. Ludwig vorgenommen werden konnte, ist ermöglicht worden durch die wirksame Unterstützung namentlich des Herrn Staatsarchivars L. Ferro in Venedig, wofür hiermit
10 seitens des Herausgebers besonderer Dank ausgesprochen sei.

I.

Spiegelgeschäft des Baptista a Voltulina.

Das Geschäft, in das wir hier Einblick gewinnen, lag in der be- *1556*
lebtesten Gegend der Stadt: nahe bei S. Marco bei der Kirche S. Giuliano.
15 Es hatte an die 1300 Spiegel auf Lager, die in folgender Weise aufgezählt werden: zuerst die fertigen und die eingerahmten in Grössen von 28 bis 10 Zoll, d. i. ungefähr 1 bis $^1/_3$ Meter, dann die noch unfertigen; am Ende des Inventars finden wir das Arbeitsmaterial aufgezeichnet.

In Christi nomine amen, anno nativitatis eiusdem millesimo quingente-
20 simo quinquagesimo sexto indictione XIIII die lune primo mensis Junij. Constitutus personaliter coram me notario et testibus infrascriptis magister Joannes spechiarius commissarius institutus per ultimum testamentum q^m. ser Baptiste q^m. ser Jacobi a Voltulina spechiarij et habitatoris in confinio sancti Juliani in curia a vino in domibus dominarum monialium Angelorum
25 de Muriano presentavit mihi notario infrascripto inventarium infrascriptum factum ut asseruit de bonis prefati q^m. mag^{ri}. Baptiste spechiarij.

1556

[Omissis[1]).]

1556 a di 2 mazo *[maggio]* — Aventario *[Inventario]* de le robe de mistro *[maestro]* Batista spechier:

Spechie da 28 *[scil. soldi[2]), Zoll]* compidi *[compiti, fertig]* numero 10.
Spechie da 17 compidi numero 194. 5
Spechie da 10 compidi numero 176.
Spechie da 10 compidi numero 6.
Spechie a paleta[3]) compidi numero 76.
Spechie da 28 incasadi *[incassati, eingerahmt]* numero 4.
Spechie da 10 incasadi numero 18. 10
Spechie da mezi veri *[vetri][4])* da 17 incasadi numero 18.
Spechie mezi da 10 incasadi da legno numero 81.
Spechie da 4 per vero da 17 incasadi[5]) n°. 60.
Spechie a paleta incasadi numero 50.
Libreti[6]) incasadi mezani numero 12. 15
Spechie tondi incasadi in nogera da 10 numero 11.
Veri *[vetri]* grezi *[greggi, roh]* da 10 numero 24.

[Omissis.]

Item spechie spianadi senza compir con bocholi da 10 numero 84.
Veri grezi da lavorar da 28 n°. 6. 20
Veri da 17 numero 220.
Veri da 10 numero 296.

[Omissis.]

3 ferri[7]) da laurar *[lavorare]* suso li spechi peso neti L. 250.
90 pieri[8]) *[pietre]* da laurar de piu sorte. 25
Saldame da lavorar per botega stara n°. 170.
Stagno brusato *[bruciato]* da laurar peso L. 5.
Arzento vivo da meter fogia[9]) *[foglia]* L. 2.

---

[1]) *Das Wort «Omissis» bedeutet in unseren venezianischen Archivpublikationen, dass an dieser Stelle ein grösserer Abschnitt ausgelassen ist. Bei unseren Inventaren von Botteghen bedeutet* 30 *es insbesondere, dass an dieser Stelle sich eine Aufzählung der Haushaltsgegenstände des Verstorbenen befindet. Sehr häufig findet man nach der Beschreibung der Bottega, dass sich in den Privatzimmern und auf dem Boden unter dem Dach noch manche Kisten mit Waren vorfinden. Diese werden wir nach Auslassung des Mobiliars wieder mitteilen.*

[2]) *Der Soldo als der 20. Teil der Elle (0,68 m) entspricht 3,4 Centimetern (vgl. Martin,* 35 *«Manuale di Metrologia», Torino 1883, pag. 817).*

[3]) a paleta — *mit schaufelförmigem Rahmen, also Handspiegel, s. folgende Seite.*

[4]) *halbe 17zöllige Glasplatten.*

[5]) *Bei diesen 60 Spiegeln misst das Glas 4, der Rahmen 17 Zoll; es werden Spiegel mit Fuss gewesen sein, vergl. Seite 307 (Abbildung), 317 und 338.* 40

[6]) *Spiegel zum Zusammenklappen, s. Seite 308 und 317.*

[7]) *Eisenplatten, vgl. Bucher, «Geschichte der technischen Künste», Band III, Seite 263.*

[8]) *Vgl. Seite 324 und 326.*

[9]) *Quecksilber für Spiegelbelag.*

1556

Foia *[foglia]* vasta neta peso L. 32.
Spontia da laurar neta peso L. 19.
Tripolo *[Putzpulver]* da laurar neto L. 50.
Smario[1]) *[Smeriglio]* da laurar neto L. 12.

5 *[Omissis.]*

[S. T.] — Ego Joannes Laurentius Georgio q^m^. d^ni^. Antonij publicus Imperiali et Venetiarum auctoritatibus notarius premissa rogatus scripsi et publicavi signavique.

[Venezia, Archivio di Stato, Sezione Notarile: Miscellanea Notai diversi, In-
10 *ventari — B. 39.]*

II.

Geschäft des Muschier Francesco „zum Engel".

1547

Wir blicken hier in ein grosses Glas-, Galanterie- und Drogengeschäft. Der Besitzer, Herr Francesco, nannte sich, wie in Venedig
15 beliebt, «muschier», d. i. Moschushändler, nach einem besonders kostbaren Artikel, den er unter vielen anderen verkaufte. Sein Geschäft führte im Aushängeschild einen Engel, daher der Beiname «Dall' anzolo» (angiolo). Aus seinem Inventar lernen wir eine wahre Fülle venezianischer Schmuckindustrie zur blühendsten Zeit der Republik kennen und ge-
20 winnen Einblick in die Art, wie sich das Luxusbedürfnis der Venezianer befriedigte.

Gegen 4000 Spiegel werden hier verzeichnet: an die 600 Wandspiegel (einfach «spechij» genannt), an die 400 Handspiegel (nach ihrer Form sehr anschaulich «palette» d. i. Schaufelchen genannt), an die
25 3000 Taschen- und andere zusammenklappbare Spiegel («libretti» also Büchlein genannt), dazu zuletzt noch einige Dutzend Standspiegel («cum el pe» d. h. mit Fuss, wie deren einer auf Seite 307 abgebildet wurde), und einige Doppelspiegel («da doi luce», mit zwei Scheiben). Die Grösse der Spiegelscheiben geht bis zu 60 Zoll d. i. gegen 2 Meter. Für
30 Spiegelrahmen war bei weitem am beliebtesten Vergoldung (d'oro, tutti d'oro, da dorar). Dann kamen der Zahl nach die schwarzen Rahmen (negre), einige davon aus Ebenholz (di ebano), ferner solche aus Nuss- oder Carobaraholz. Verhältnismässig die wenigsten waren «a lastrelle» gearbeitet, worunter wohl die Einrahmung durch Glasstreifen, die Ver-

35 [1]) *Über die Verwendung des Schmirgels sei folgende Angabe erwähnt:* «La pietra Smiri, o sia Smeriglio, tritta si adopra a ripulir le gioie, et i durissimi Porfidi, e marmi, e tutte le qualità d'armi irruginite, e gli ottoni, e parimente è adoperata de Fenestrari, e quelli che riquadrano le lastre de specchi, a tagliar il vetro, in vece del Diamante». (*Scamozzi, «L'Idea della Architettura universale», Venetiis 1615, Parte seconda, pag. 186.*)

1547 wendung von Glas auch zu den Rahmen, zu verstehen ist. Von Ornamenten werden nur Rosetten und «Marche» erwähnt. Von Handspiegeln (palette) waren viele in Schwarz gefasst (negre, wenige tutte di ebano), manche in Nussholz oder Leder. Von Klappspiegeln (libretti), gross und klein, kommen Hunderte vergoldet und versilbert vor, 5 Dutzende waren bemalt, einige wenige in Leder gefasst oder mit Futteral versehen.

Über das verschiedene Glasmaterial, das bei der Fabrikation zur Verwendung gelangte, sind wir durch Neris technische Schrift «L'arte vetraria» eingehend unterrichtet. Wird «cristallo» oder «cristallo di 10 montagna» erwähnt, so darf man nicht an wirklichen Bergkristall denken, sondern es handelt sich um Kristallglas, vorzügliche Glassorten, besser als das «vetro commune», deren Gewinnung von Neri besprochen wird. Ebenso ist bei «Stahlspiegeln» nicht an wirklichen Stahl zu denken, sondern an eine stahlartig blanke Masse, über die er uns, wie bereits 15 mitgeteilt[1]), ebenfalls aufgeklärt hat. Überhaupt können unser kaufmännisches Inventar und Neris etwas jüngere Schrift einander in manchen Dingen erklären. Wenn in unserem Glasgeschäft hintereinander aufgezählt werden: Ketten aus Goldglas, Ketten aus Glas, ferner tausendweise Chalcedon, Amethyst, Kristall, Jaspis, so darf man das nicht alles 20 wörtlich nehmen, so wenig man heutzutage knappe Warenaufschriften wörtlich nimmt, sondern man wird sich sagen, dass es sich um Nachbildungen der betreffenden Edelsteinarten in Glas handelt. Die Anfertigung des Chalcedon und der anderen Edelsteine oder Edelsteinfarben findet sich in Neris Schrift überliefert, sie gehörte zu der kunstmässigen Aus- 25 übung der Glasindustrie in Venedig[2]). Auch nachgemachte Perlen (perle di vetro) werden erwähnt, wie sich auch bei Neri die Herstellung perlenfarbigen Glases angegeben findet. Wie gern die mannigfachen Glassorten, deren Herstellung wir durch jene Schrift erfahren, vom Kaufmann zum Schmuck, zu Gürteln, Hals- und Armbändern und kleinen Herzen, die 30 dann im Laden mit silbernen Kreuzen zusammentrafen, oder auch zu Rosenkränzen, über die wir bereits (auf Seite 269) gesprochen haben, verwendet wurden, ist aus dem Inventar zu ersehen.

Wer auf ausländische Handelsbeziehungen achtet, wird finden, dass von den Galanteriewaren viele französischen Ursprungs waren: Elfen- 35 beinkämme, Toiletten- und andere Kästen, Tintenfässer und Scheren, welch letztere freilich zumeist aus Toskana aus dem Städtchen Scarperia im Mugellotale bezogen waren. Sprachlich interessant ist, dass der noch heute in Venedig übliche Ausdruck für Messing «laton» — das fran-

[1]) Vgl. Seite 308. 40

[2]) «Venezia e le sue lagune» vol. II, parte 2, pag. 504.

zösische «laiton» — damals für französische Artikel gebrauch wurde (catenelle de rame mit dem Zusatz «de laton francese», und «catenelle francese de laton»), man also sieht, wie die französische Ware den betreffenden Ausdruck ins Land gebracht hat. Mit dem Beiwerk deutsch sind bunte Glasmedaillons und Uhren bezeichnet. Aus Deutschland und Frankreich ist Bernstein bezogen.

Für Drogen, wie Moschus und Pasta di levante, kam der Orient in Betracht.

Wenn auch solche Beziehungen zu fremden Ländern in dem Geschäft, dessen Inventar hier vorliegt, nicht ganz fehlten, so lag doch sein Schwerpunkt im heimischen Fabrikat, besonders in dem berühmten venezianischen Spiegelhandel, und in dieser Hinsicht ist das Inventar geeignet, unsere früheren Ausführungen mannigfach zu ergänzen.

Al nome de Dio a di 2 april 1547.

Inventario della botega del q^{m}. miser Francescho da l'Anzolo muschier.

Christalini /*Kristallglasperlen*/ grossi numero 978.
Christalini picoli miara /*migliaia*/ 5½.
Christalini picoli numero 2950.
Christalini mezani /*mittelgross*/ numero 2400.
Forfe /*forbici, Scheren*/ da Scarparia[1]) dorade grandi n°. 21.
Forfe da Scarparia mezane dorade numero 25.
Forfe da Scarparia pichole dorade numero 20.
Forfe da Scarparia dorade pichole pichole /*ganz klein*/ numero 28.
Forfe da barbier da Scarparia dorade numero 9.
Temperarini /*temperini, Federmesser*/ da Scarparia doradi de più sorte n°. 60.
Corteli /*coltelli*/ da Scarparia doradi numero 48.
Calamita negra pezi tre.
Piere pregne /*Magnetstein*/ numero 136.
Piera de aquila[2]) una.
Piera de asino[3]) una.

---

[1]) *Ort im Mugellotale nördlich von Florenz, der seit alter Zeit durch seine Stahlindustrie bekannt war; es wurden besonders Messer und Scheren dort verfertigt. Die Zunft hatte sich (nach Chini, „Storia antica e moderna del Mugello", Band III, Seite 240) 1535 verpflichtet, nur besten Stahl zu verarbeiten, um so der Lokalindustrie den Absatz zu sichern.*

[2]) *P. Matthioli, «Discorsi di Pedacio Discoride Anazarbeo della Materia medicinale», Venedig 1621, berichtet, Piera d'aquila sei der Volksausdruck für die von Plinius beschriebene piera Etita. Der Stein finde sich in Adlernestern „Legata al braccio sinistro delle donne grosse fa ritenere il parto . . ., ma quando è il tempo del partorire, si debbe sciogliere dal braccio et legarla alla coscia acciochè si partorisca senza dolore." (I, pag. 778.)*

[3]) *Sie wird ähnlich abergläubische Bedeutung gehabt haben.*

1547 Medaglie de vero todescho depente numero 532.
Manili *[maniglie, Armbänder]* de diaspro *[mit Jaspis]* numero 4.
Orechini desligadi *[sfilati]* miniadi donzene *[dozzine]* n°. 20.
Bussoleti de arzento da zibeto *[s. Seite 271]* numero 3.
Uno dezeal[1]) d'arzento. 5
Anelli da Milan numero 12.
Rami de corali ligadi d'arzento[2]) numero 6.
Pontali *[puntali]* da bareta[3]) donzene *[dozzine]* numero 13.
Caenelle *[Catenelle]* de rame, de laton[4]) francese n°. 2.
Fiochi cum oro falso de seda da corone[5]) donzene n°. 13. 10
Fiochi de seda da corone schieti *[schietti, einfach]* donzene n°. 7.
Fiochi de seda da corone cum oro bon n°. 6.
Fiochi de seda cum oro bon donzene 2 1/4.
Fiochi seda cum oro fin da corone donzene n°. 3 et fiochi 10.
Fiochi de seda cum oro fin da corone donzene numero 4 et fiochi 8. 15
Corone grosse de perfumo *[s. Seite 269]* numero 14.
Corone de dita sorte numero 12.
Uno brancho de coralo ligado in arzento.
Branchi de corali desligadi *[ungefasst]* numero 120.
Centure *[cinture, Schnüre]* de ambri negri intaiadi *[intagliati]* numero 23. 20
Centure de Christalo con segnali[6]) de più sorte n°. 18.
Christali in centure *[Kristallglasperlen in Schnüren]* numero 1712.
Amatista in centure numero 384.
Ambri negri tondi menudi *[minuti]* L. *[libbre, Pfund]* 6.
Ambri negri tondi grossi francesi L. 14. 25
Ambri negri a facete *[facettiert]* in corone *[in Ketten]* francese L. 13.
Ambri negri a facete in corone todesche L. 8.
Casse da tre peteni *[pettini]* desfornide[7]) numero 25.
Casse da cinque peteni desfornide numero 7.
Casse da cinque peteni de oro masenado *[macinato]*[8]) desfornide n°. 3. 30
Casse da cinque peteni de oro de foia *[foglia]* n°. 1.
Casse da cinque peteni de relievo n°. 1.
Casse da tre peteni fornide numero 2.
Casse da cinque peteni ordinarie numero 1.
Casse da cinque peteni ordinarie fornide n°. 1. 35
Casse da tre peteni fornide numero 1.

---

[1]) dezeal = *digitale, ditale, Fingerhut (Boerio, «Dizionario del dialetto Veneto», 1856).*
[2]) *Korallenzweige mit Silber gefasst.*
[3]) *Zierstücke am Hut; vgl. Mutinelli „Del costume Veneto", S. 89.*
[4]) *Französisch laiton, ottone, s. Seite 318, 319; also Kettchen von Messing.* 40
[5]) *Seidene Quasten als Abschluss für die Rosenkränze.*
[6]) segnali = *eigentlich „Zeichen"; hier wohl „besondere Zierstücke".*
[7]) *noch ohne feinere Bearbeitung.*
[8]) *Kammkästen, mit geriebenem Gold bemalt; im Gegensatz dazu nennt der folgende Artikel Blattgold. Über die Kammkästen s. Seite 302–4, 312–14.* 45

1547

Nove libreti[1]) de mistro Nicolo cum li spechij de christalo.
Libreti grandi cum li spechij de christalo n°. 6.
Libreti ordinarij cum li veri *[vetri]* de christalo *[Kristallglas]* n°. 2.
Libreti sotto alli diti[2]) cum li veri de christalo n°. 1.
5 Libreti sotto el dicto cum li veri de christalo n°. 1.
Libreti sotto li deti cum li veri de christalo n°. 4.
Libreti picholi da busta *[mit Futteral]* cum li veri de christalo n°. 2.
Libreto uno tuto de ebano cum il vero de christalo.
Uno spechio de christalo de ebano cum le marche d'oro.
10 Spechij de christalo de montagna picholi n°. 1.
Christali picholi miara uno.
Palete *[s. Seite 317]* tute de ebano numero 7.
Casse de ebano cum fileti *[goldbesponnen]* fornide numero 2.
Casse de ebano schiete fornide n°. 3.
15 Spechij mezani a lastrelle *[s. Seite 317]* de christallo n°. 1.
Spechij de christallo a lastrelle numero 2.
Libreti *[s. o.]* de arzento cum li veri de azalo *[acciajo; s. Seite 308]* n°. 127.
Libreti de oro cum li veri de azalo n°. 22.
Libreti picholi picholi *[ganz klein]* cum li azali dentro n°. 41.
20 Libreti depenti cum li veri de azalo n°. 25.
Palette negre cum li azali dentro n°. 21.
Palete de azal de cuoro[3]) numero 12.
Sevolete d'oro da petini numero 24.
Temperarini *[temperini]* da Scarparia doradi n°. 12.
25 Cinque man[4]) de ferri da Scarparia.
Scriminali *[s. Seite 266]* de osso numero 25.
Scriminali de osso schieto donzene n°. 33.
Curarechij de osso numero 130.
Curarechij de osso numero 5320.
30 Ferri da cassa de peteni numero 60.
Forfe da ongie *[unghie, also Nagelschere]* numero 30.
Incenzo da morto.[5])
Agi *[aghi, Nadeln]* damaschin 1600.
Mestura beretina[6]) once *[oncia]* 7.
35 Ambracan[7]) vechia once 7.
Ambracan onze 16.
Muschio de levante once 11.

---

[1]) *Spiegel, die buchartig zusammenzuklappen sind, s. Seite 308 und 317.*
[2]) Sotto alli diti, *d. h. im Mass unter den vorigen bleibend, also kleiner.*
40 [3]) *«Stahl»-Handspiegel in Lederfassung.*
[4]) man = *paar;* ferri, *vielleicht Stricknadeln.*
[5]) *desinfizierendes Räucherwerk.*
[6]) *aschfarbenes Schminkpulver. «Beretin colore simile al cenerognolo» (Boerio).*
[7]) *beachtenswert im Gegensatz zu ambra; s. Seite 269.*

1547 Muschio de ponente once 4.
Refusaia *[Abfall]* de ambra sazo *[sacco]* uno $^1/_2$.
Muschio de ponente once $^1/_2$.
Spechij incassadi *[gerahmt]* mezani donzene 6.
Spechij tuti d'oro sotto mezani *[unter mittelgross]* donzene $7^1/_2$. 5
Spechij picholi tuti d'oro incassadi *[in ganz vergoldetem Rahmen]* donzene 1.
Libreti cum li christali numero 4.
Spechij de ebano incassadi *[in Ebenholz-Rahmen]* cum li christali n°. 4.
Figure incassade[1]) de vero in casse negre n°. 20. 10
Figure pichole incassade numero 10.
Figure in casse de nogera numero 5.
Spechij dal vetro da soldi *[Zoll]* 35 numero 6.
Spechij dal vero da soldi 17 numero 11.
Spechij dal vero da soldi 10 numero 12. 15
Spechij dal vero da soldi 17 cum casse de ebano n°. 6.
Spechij da 35 cum casse de ebano n°. 1.
Spechij da soldi 10 n°. 1 cum cassa de ebano.
Spechij da L. 4 cum cassa de ebano schieti n°. 6.
Spechij da L. 3 cum cassa de legno numero 5. 20
Spechij de nogara schieti numero 1.
Spechij tuti doradi vechij numero 1.
Dezeal *[s. o., Fingerhüte]* d'avolio *[d'avorio]* numero 122.
Penaroli[2]) bianchi numero 31.
Dezeal de ebano numero 294. 25
Corone bianche schiete donzene $5^1/_2$.
Corone bianche pichole pichole donzene 11.
Corone bianche a ochieti[3]) donzene $7^1/_2$.
Ferri da Scarparia man numero 74.
Fiochi de piu sorte a redesello *[wohl Quasten netzförmiger Arbeit]* 30 donzene 77.
Orologij tondi man numero 21.
Orologij longi man numero 16.
Quareti *[Quadretti]* a redeselo[4]) numero 56.
Albareli *[Alberelli, Büchsen, s. S. 271]* de stucho da pomada numero 130. 35
Bussoli da zibetto numero 1485.
Paseti tutti de oro numero 5.

---

[1]) *Heiligenfiguren in tabernakelartigen Holzschreinen mit einer Glasscheibe, wie man sie heute noch kennt.*

[2]) *Nadelbüchsen (Boerio).* 40

[3]) *Rosenkränze von ovalen (augenförmigen) weissen Glasperlen.*

[4]) *Ein viereckiges netzgemustertes Glasgefäss «C'est un réseau de filets de verre croisés, laissant dans chaque maille une petite bulle d'air enprisonnée entre deux couches minces de verre transparent». Pieter D'Hondt, L'art de la verrerie, 1891, pag. 53.*

1547

Fiochi de redesello donzene numero 15.
Tolelle *[s. unten Z. 8]* da scriver de carta numero 271.
Corone de India[1]) donzene numero 7 et 4.
Porcelette da lissar *[lisciar]*[2]) numero 3702.
5 Centure de ambra negre de più sorte n°. 25.
Paternostri de busso *[bosso]* et de ebano doradi n°. 732.
Vaseti de allabastro numero 18.
Tolele *[tavolelle]* de piera da scriver[3]) mezane numero 117.
Tolele de piera pichole numero 54.
10 Tolele de piera grande numero 12.
Corone de vero cum segnali de bussoli donzene n°. 26.
Horologij grandi cum le sue casse n°. 13.
Parfumegi longi[4]) L. 36.
Storas calamita[5]) L. 16.
15 Ambri negri in corone de più sorte L. 31.
Ferri da fornimenti da centura numero 147.
Aze *[accie]* bianchezade[6]) L. 3.
Peteni de ebano numero 112.
Cavalieri de ambra L. 12.
20 Corone de aloe numero 179.
Tolele de piera grande grande *[sehr gross]* numero 8.
Calamari *[Calamaji]* da fichar[7]) numero 150.
Peze *[Pezze, Stücke]* de cordon *[Bindfaden]* numero 150.
Peze de cordon da casse *[Stricke]* numero 13.
25 Vesige de muschio *[Moschusbeutel]* numero 23.
Corali fini tondi L. 3.
Corone de corali fini cum segnali de oro filado n°. 3.
Corali longi a oliveti *[olivenförmig, oval]* grossi L. 1 once 2.
Corali a oliveti fini picholi L. 5 1/2.
30 Corali a schavezoni[8]) L. 5 1/2.
Corali a scavezoni da caravana L. 3.
Corali falsi L. 6.
Corniole schize[9]) miera numero 17 et 600 *[17600]*.

---

[1]) *Rosenkränze aus indischem Holz (gaiacum sanctum) (Boerio).*

35 [2]) *kleine Muscheln, die heiss gemacht einen roten Klebstoff geben, den die Frauen zum Schminken benutzten (Boerio).*

[3]) *Schreibtäfelchen (Boerio).*

[4]) *Man hatte die Parfums immer in festem Zustand.*

[5]) *Storas calamatia [storace calamita], ein Harz von dunkler Farbe und balsamischem* 40 *Duft, von dem indischen Baume styrax officinalis gewonnen, das man seiner Empfindlichkeit halber in einem Kalamusrohr versandte (Boerio).*

[6]) *gesponnener und gebleichter Flachs*

[7]) *Tintenfässer zum Aufhängen.*

[8]) Scavezzon = *capestro, Band; also Korallen auf eine Schnur gezogen (Boerio).*

45 [9]) schizo = *abbozzato, vgl. unser skizziert, also vorgearbeitet.*

1547 Orologij de ebano et avolio numero 25.
Orologij de rame dorado numero 22.
Corone de osso da Rezo *[Reggio]* numero 82.
Corone de ebano donzene numero 14.
Corone bianche mezane donzene numero 6. 5
Crosete *[crocette]* d'arzento dorade numero 92.
Casse de rame indorade de orologio numero 18.
Medaglie de smalto[1]) ligade *[ligate]* in laton *[französisch laiton]* dorade n°. 52.
Piere *[pietre]* de più sorte in rame ligade indorade n°. 414. 10
Cori *[cuori]* de diaspro et calcedonia[2]) ligadi in rame doradi n°. 20.
Uno Christo sopra una croce de ambro negro.
Anelli de laton numero 41.
Marteleti et crosete d'arzento numero 36.
Corone de legno numero 6. 15
Orologij de ebano numero 37.
Cavalieri de aloe numero 103.
Horologij todeschi donzene numero 34 1/2.
Corone de tamariso *[Tamariskenholz]* n°. 9.
Corone de legno aloe pichole pichole numero 9. 20
Corone de ebano donzene numero 9 1/2.
Corone de ebano donzene numero 4.
Corone de ebano donzene numero 3.
Gropeti[3]) de muschio miara numero tre.
Quareti a redesello *[s. o.]* numero cento. 25
Ambri negri in corone L. 25.
Ambri zali *[gialli]* in corone L. 16.
Pasta de levante L. 13.
Belzin refudame[4]) L. 29.
Ambri negri in corone L. 29. 30
Peteni de avolio *[pettini di avorio]* francesi L. 23.
Perfumegi longi *[s. o.]* L. 12.
Porcelete pichole in filza miara cinque et 600 *[5600]*.
Cadenelle d'oro de vero numero 200.
Cadenelle de vero schiete numero 372. 35
Cadenelle de osso da Rezo *[Reggio]* numero 80.
Calcedonia numero 1750 *[s. o.]*

---

[1]) *Medaillons von emailliertem Glas in vergoldeter Messingfassung.*

[2]) *d. h. Nachbildungen dieser Halbedelsteine aus Glas, s. Seite 318; so wird auch der vorhergehende grössere Posten aufzufassen sein* 40

[3]) Gropeto = *gruppetto; es ist wohl etwas ähnliches zu denken wie die «Bottoni d'oro pieni de perfumo» (vgl. Nuova Antologia 149, 681).*

[4]) belzin = *benzoe, Harz aus der Rinde vom styrax (Boerio); a refudame — von riffutare, also wohl Abfall.*

1547

Amatista numero 1000.
Christali numero 1700.
Christali picholi numero 2450.
Christali mezani numero 4460.
5 Diaspri 2650 a oliveti *[olivenförmig, oval]*.
Diaspri tondi 3318.
Diaspri picholi tondi 3800.
Calcedonia de più sorte numero 3040.
Campanelle de bronzo numero 9.
10 Canoni da busta[1]) numero 156.
Balote ordinarie numero 900.
Canoni a redesello numero 14.
Saponeti numero 180.
Aghi da pomolo *[Stecknadeln]* miara tredese et 600.
15 Quareti schieti numero 230.
Paseti *[?]* a lastrelle numero 2.
Spine de porcho cingiaro *[cinghiale]* 540.
Veriselli[2]) zali *[gialli]* miara 145.
Bussoli de piombo numero 31.
20 Guanti de lana francese donzene n°. $3\frac{1}{2}$.
Bosoleti *[Bossoletti]* de pomada pieni numero 132.
Botoni de rame da indorar *[s. o.]* numero 47.
Medaglie de piombo numero 26.
Crosete de aloe donzene numero 3.
25 Cordoni da busta numero 79.
Christali despiradi *[sfilati]* numero 200.
Refudaia de ambra et calcedonia per lo amontar de un ducato[3]).
Legni da denti numero 70.
Ossami *[?]* picholi picholi miara 59.
30 Piteri[4]) de piera numero 15.
Refudami de tolel da scriver per uno ducato.
Para *[paia]* de ochiali numero 240.
Corone de vero cum oro filado donzene n°. 16 et tre.
Ossi tondi da ochiali *[Brillenfassung]* numero 1148.
35 Porcelette *[s. o. Seite 323]* da can *[?]* L. 400 et 15.
Savon damaschin L. 64.
Sevolete numero 164.
Ampoline piene de polvere de Cipro[5]) *[Cypern]* n°. 632

---

[1]) *Vielleicht Büchsen, die als Etui dienen.*

40 [2]) Veriselli *wird der allgemeine Name für Glasperlen sein, unter denen man dann* cristallini, calcedonia *und andere Arten unterschied.*

[3]) *Ausschuss oder Abfall im Werte von 1 Dukaten.*

[4]) *Blumenvasen (Boerio).*

[5]) *Cypria im 16. Jahrhundert fast ausschliesslich in Venedig zu finden, später weit ver-*
45 *breitet (Nuova Antologia 149 p. 674).*

1547

Veriselli *[s. o.]* coloradi L. 39 et onze 3.
Oldino *[Oldano]* ordinario L. 30.
Storace in polvere L. 7.
Ossi da ochiali quadri numero 256.
Peceta *[Pezzetta]* [1]) rossa L. 14. 5
Draganti [2]) L. 9.
Cordoni de aze *[accie, Leinfaden]* L. 1 onze 8.
Gropeti da fiochi [3]) L. 1 onze 8.
Porcelette pichole pichole despirade L. 44.
Ambri negri despiradi L. 8. 10
Polvere de alabastro L. 30.
Corone de pasta dorade donzene 64.
Penaroli de osso negri donzene 38.
Penaroli de smalto donzene 17.
Corni *[s. o. Seite 271]* de smitura *[mistura]* pieni de più sorte n°. 13. 15
Casse longe da man de horologii numero 14.
Casse da cinque peteni desfornide numero 13.
Casse da tre peteni numero 8.
Casse da doi peteni numero 15.
Scatole longe de oro *[e]* pelle numero 5. 20
Casse da peteni francese numero 4.
Forcelette de stagnol [4]) numero 2.
Piere de corniola et altre piere donzene doi.
Scriminali de corali numero 1.
Vaseti da corone [5]) de ebano numero 50. 25
Agi *[aghi]* damaschin miara otto.
Peci *[pezzi]* de cordele de seda milanese numero 25.
Corone de perfumego *[s. Seite 269]* numero 11.
Casselette francese numero 1.
Anelli da granfo *[granchio]* [6]) numero 236. 30
Corde de lauto giavete [7]) numero 86.
Ochiali de christalo de montagna para n°. 13.
Caenelle francese de laton *[s. o.]* numero 26.
Palete de cuoro vechie numero 6.
Spechij tondi de nogara numero 2. 35

---

[1]) *Schminkbeutel, kommt aus der Levante; Boerio:* „Buratto tinto in rosso che serve per liscio e vien di Levante".
[2]) *Gummi vom astragalus creticus gewonnen (Boerio).*
[3]) *Vielleicht Quastenknäufe.*
[4]) *Vielleicht zinnerne Haarnadeln.* 40
[5]) *Rosenkranzkapseln.*
[6]) *Ringe, als Mittel gegen Krampfanfälle; ihre Benutzung entsprang wohl dem Aberglauben, ähnlich wie die des Adlersteines (s. o.).*
[7]) giaveto *eine gelbe Farbe (Boerio.)*

1547

Calamari francesi de chuoro numero 1.
Penaroli de ebano cum le vere *[viera, Schloss]* de arzento numero 40.
Manegi da bola *[bolla, Petschaft]* de osso numero 6.
Spechij dal vero da soldi 54 cum le casse n°. 4.
5 Spechij de azal incassadi a marche[1]) dal vero da soldi 17. n°. 8.
Spechij sopra mezani a marche numero 4.
Spechij mezani a marche numero 5.
Spechij sotto mezani a rosete numero 5.
Spechij mezani schieti soazadi largi n°. 12.
10 Spechij sopra mezani de carobara[2]) numero 16.
Spechij mezani de carobara numero 21.
Spechij sotto mezani de carobara numero 34.
Spechij sotto mezani schieti numero 4.
Corone de osso cum oro perfilade donzene n°. 16 et 4.
15 Corone da Rezo *[Reggio]* donzene numero 12.
Ambri tondi intaiadi in corone, parte cum segnali de diaspro lire nove.
Corali falsi cum segnali de busso indoradi L. 3.
Corone de corali cum segnali d'oro filado et de christalo lire doi.
Corone de osso in foza *[foggia]* de agata[3]) numero 48.
20 Corone de diaspro numero 1.
Corone de corniole granda numero 1.
Corone de diaspro biancha numero 2.
Corone de corniole numero 3.
Corone de agata numero 8.
25 Corone de corniole numero 7.
Corone de granata numero 6.
Gorziere *[gorgiera, Halsband]* de cristalo cum segnali de corniola n°. 15.
Gorziere de vetro azuro cum segnali de corniole n°. 3.
Gorziere de ambro a pinze *[wohl zangenförmig gefasst]* cum segnali de
30 corniole n°. 23.
Corone de Calcedonia numero 14.
Corone de madre de perle numero 10.
Corone de madre de perle intaiade numero 49.
Corone de ambro perfilade numero 16.
35 Corone de ambro negro intaiade numero 12.
Corone de cristallo numero 10.
Corone de cristallo mezane numero 27.
Corone de cristallo sotto quelle numero 17.
Corone de cristalo pichole numero 22.
40 Porcelette da can L. 4.
Cristali mezani in una scatola n°. 4734.

---

[1]) a marche = *wohl mit Verzierungen; ähnlich etwas später*: a rosette.
[2]) Carober, *Ceratonia Siliqua, ein Baum (Boerio).*
[3]) *in der Weise des Achat, gemasert.*

1547

Vaseti de alabastro numero 136.
Corone de vero cum busoli[1]) donzene numero 4.
Teste de morto numero 14.
Un san Jacomo de ambro negro.
Peze de piera de porfido numero 4. 5
Sevolete da tosi[2]) mezane donzene 13.
Casse grande da horologio numero 20.
Casse pichole da horologio numero 119.
Balle antique da alabastro numero 2.
Vaseti da sapon numero 2. 10
Casse da cinque peteni numero 1.
Figure pichole incassade numero 88.
Peteni de busso numero 328.
Ossi negri, picholi fili, numero 178.
Ossi a faceti, grandi fili, numero 118. 15
Calami[3]) da scriver numero 1140.
Savon de cervo *[Hirschtalg]* L. 90.
Cordoni grossi peci *[pezzi]* numero 8.
Ossi bianchi miara 114.
Belzin L. 76. 20
Machalepo[4]) L. 15.
Sevolete da peteni numero 234.
Ossi bianchi et rossi miara 112.
Semenza de ben[5]) L. 21.
Cordoni numero 31. 25
Ossi mezani bianchi miara 27, et 200.
Ossi grossi bianchi miara cinque et 400.
Irios *[Iris]* L. 61.
Balote de oldano[6]) L. 14.
Balote de fior de saon[7]) numero 58. 30
Rosarij rossi cum sui agnus Dei donzene n°. 26.
Ossi a oliveti miara 48.
Cuslieri *[cuillères]* de legno da speciali numero 136.

---

[1]) *Die grossen Perlen von Buchsbaum.*

[2]) toso = *ragazzo (Boerio).* 35

[3]) *Calamusrohr zum Schreiben.*

[4]) *P. Matthioli a. a. O. spricht ohne nähere Erklärung von dem «animale di Mahalep che usano i profumieri» (I, pag. 131); sonst ist Mahalep der arabische Name für eine heilkräftige Wurzel (ib.).*

[5]) *Auch* ben *ist ein arabisches Wort; es bezeichnet die Frucht der ghianda unguentaria,* 40 *«di cui cavano quell olio di Ben che mai non si rancidisce nè diventa vieto e che pero è in prezzo appresso ai profumieri per distemperare i loro odori». (Matthioli, a. a. O. pag. 679).*

[6]) *Über Oldano s. Seite 269.*

[7]) fior de saon *[sapone] — Seifenpulver.*

1547

Ossi rossi pontezadi[1]) miara 93.
Corone de vero cum li bussoli donzene 30.
Spechij a marche da soldi 54 n°. 1.
Figure grande incassade n°. 8.
5 Spechij sopra mezani a marche n°. 10.
Spechij dal vero da L. 4 numero 4.
Spechij grandi da soldi 40 numero 4.
Una puarella *[?]* cum uno pezo de cristalo de montagna.
Ambri negri a faceti todeschi L. 7.
10 Ambri negri a faceti francesi grossi L. 44.
Ambri zali *[gialli]* a facete L. 58.
Spago da letere L. 40.
Terra de garofali *[garofani]* L. 13.
Ambri zali L. 13½.
15 Ambri zali L. 25.
Zuchete[2]) fine mezane numero 350.
Zuchete fine pichole numero 475.
Zuchete fine grande numero 46.
Zuchete grosse numero 25.
20 Ossi negri menudi *[minuti]* miara 21.
Aqua odorifera L. 96.
Corde de seda da lavar man braza *[braccia, = 0,63 m]* 58.
Caravana[3]) miara 4.
Ambri a facete grosse francese L. 42.
25 Ossi mezani negri miara 1 et 600.
Ossi sotto de questi *[kleiner als diese]* 5040.
Spergoli de aqua santa *[Weihwasserwedel]* numero 324.
Peteni de bufalo *[Hornkämme]* numero 10.
Crosete *[crocette]* de madre de perle donzene 65.
30 Corone de ambro negro intaiade numero 7.
Celele[4]) de perfumo L. 34.
Centerve de ambro negro intaiade numero 5.
Paternostri de rame smaltadi 664.
Ambri negri tondi menudi L. 1.
35 Orologio de laton indorado numero 1.
Bussoleti de zibeto numero 100.
Candeliereti de polvere de cipro *[Räucherkerzen]* 184.
Casse da spechij mezane da dorar n°. 700.
Paternostri de buso *[bosso]* indoradi 6448.
40 Olio de noce onze 3.

---

[1]) *punktiert, also wohl schon durchstochen für Rosenkränze.*
[2]) *Flasche oder Gefäss in Form eines Kürbis, s. Seite 341.*
[3]) *vielleicht wieder coralli da caravana.*
[4]) *kleine Behälter (Boerio).*

1547

Zibeto biancho onze 1.
Polvere de alabastro L. 43.
Polvere de Cipro tamisada[1]) L. 45.
Vaseti de ebano numero 112.
Botoni da cordoni donzene 66.
Legno aloe L. 1.
Legno da denti L. 6.
Oglij odoriferi L. 24.
Mesture de più sorte onze 27.
Biancha[2]) onze 17.
Grasso de sotto terra[3]) onze 7.
Spechie de christalo grandi numero 35.
Sette spechij de cristallo.
Muscho [*Muschio*] de ponente onze 10 s^i. 4.
Muscho de ponente onze 19 s^i. 3.
Muschio onze 34.
Paternostri de pasta de levante [*s. Seite 269*] cum rosete et senza onze 91.
Paternostri de pasta de levante in corone cum segnali de oro filado et cum segnali de arzento et oro fin onze 39.
Veri de cristallo numero 12.
Veri de cristallo numero 10.
Veri de cristallo numero 81.
Denari contadi ducati 48.
Casse da spechij mezani bianche da dorar donzene 340.
Casse da spechij sopra mezane da dorar donzene 109.
Ogli odoriferi L. 318, cum la tarra, neto L. 238.
Oglio vechio L. 85.
Oglio de storas L. 4.
Figure grande de vero tonde numero 12.
Figure de carta [*carta pesta, Papiermaché*] grande numero 6.
Figure sotto quelle de sopra numero 7.
Figure de vero picholo incassade numero 13.
Manna de belzin [*Benzoësaft*] onze 20.
Casse da cinque peteni numero 46.
Casse da tre peteni numero 35.
Casse da doi peteni numero 8.
Caselle da horologio longe numero 13.
Stuzi [*astucci*] da ferri doradi numero 18.
Spechij de ebano de cristalo foza [*foggia*] nova n°. 4.
Spechij a lastrelle de cristalo numero 1.
Figure tutte dorade grande numero 7.

---

[1]) tamisare *stacciare, durchsieben; frz tamiser.*
[2]) *weisse Schminke (Boerio).*
[3]) *alter Ausdruck für bitume = Erdharz (Boerio).*

1547

Figure cum marche grande numero 10.
Casse dal vero da s[i]. 54 a marche numero 2.
Casse a marche dal vero da 15 numero 129.
Casse a marche dal vero da 20 numero 132.
5 Casse sopra mezane negre numero 220.
Casse mezane negre cum fileti numero 43.
Forselle *[Forcelle]* de alabastro[1]) numero 64.
Tace *[Tazze]* de alabastro da bever numero 12.
Ampoline de alabastro da giesia *[da chiesa; Messkännchen]* numero 20.
10 Tace *[Tazze]* de alabastro cum doi manegi numero 31.
Saliere de alabastro cum le giande[2]) para 58½.
Saliere de alabastro de uno pezo, para *[paia, Paar]* numero 41.
Casse da peteni da alabastro numero 1.
Sponzaroli de allabastro numero 14.
15 Taconi *[Tazzoni]* de allabastro numero 15.
Taieri *[Taglieri]* de allabastro numero 87.
Spolverini *[Streubüchsen]* de allabastro numero 11
Vaseti de allabastro ordinarij numero 54.
Saliere alte de allabastro para numero 16.
20 Scudelini[3]) de allabastro numero 8.
Ingesteroni *[Gefässe]* numero 6 de alabastro.
Bacili *[Waschbecken]* de allabastro grandi numero 6.
Candelieri da tola *[tavola]* de allabastro numero 78.
Custodie de allabastro numero 2.
25 Sechieleti de alabastro de aqua sancta *[Weihwasserbecken]* n°. 26.
Mastrapani[4]) de alabastro n°. 23.
Fondeli de ingrestara de alabastro[5]) n°. 3.
Tace *[tazze]* a sonde de alabastro numero 1.
Bussoli da spetie[6]) de allabastro numero 22.
30 Balote de allabastro numero 7.
Scatole over caselete *[casselette, Kästchen]* da dona *[donna]* de alabastro n°. 5.
Piati de ampoli de allabastro numero 4.
Vasi da doi manegi *[manichi, Henkel]* d'alabastro mezani n°. 8.
Christi de alabastro numero 6.
35 Bussoli da hostie *[Hostienkapseln]* de alabastro n°. 18.
Perfumegi cum figure de alabastro[7]) n°. 1.

---

[1]) *Die mannigfaltige Verwendung des Alabasters, wie sie aus dem Folgenden hervorgeht, ist bemerkenswert.*
[2]) Gianda = ghianda, *Eichel, vielleicht der Klöppel, um das Salz zu zerkleinern.*
40 [3]) = *tiefe Näpfchen.*
[4]) = madia, *Gefäss zur Bereitung des Teiges (Boerio).*
[5]) *Alabaster-Untersätzer;* (ingrestara = *ingesterone*) *(Boerio).*
[6]) spetie = *Medikamente, vgl. speciale = Apotheker.*
[7]) *Parfümkästchen mit Alabasterfiguren verziert.*

1547 Bochali *[Boccali]* intaiadi de allabastro n°. 20.
Bochali schieti de allabastro n°. 26.
Bacili mezani de allabastro n°. 9.
Confetiere de allabastro numero 6.
Goti *[Gotti]* cum manegi et coverte de alabastro n°. 18. 5
Vasi cum doi manegi de alabastro n°. 21.
Calamari alti de allabastro numero 5.
Calamari bassi de alabastro numero 12.
Candelieri da munege *[monache, Kirchenleuchter]* de alabastro n°. 41.
Bochaleti picholi de allabastro n°. 21. 10
Casse da horologio de alabastro n°. 7.
Vaseti picholi de alabastro n°. 43.
L. 109 alabastri rotti.
Tre piadene *[piattini, Tellerchen]* de tre sorte de alabastro.
Vaseti de alabastro picholi n°. 220. 15
Casse sotto mezane *[unter mittelgross]* de carober donzene 42.
Sora *[sopra]* mezane *[über mittelgross]* de carober donzene 111.
Mezane de carober donzene 27.
Casse de nogera da 15 *[soldi]*, soaza stretta, donzene n°. 45$^1/_2$.
Casse da 15 negre donzene n°. 20. 20
Casse de noger pichole donzene n°. 33.
Sora mezane dalla soaza stretta de nogera donzene 18$^1/_2$.
Mezane de nogera, soaza streta, donzene n°. 25.
Casse pichole da dorar donzene n°. 16$^1/_2$.
Casse da 20 de nogera, soaza stretta, n°. 26. 25
Casse da 20 negre numero 87.
Casse de m^{ro}. Nicolo da 5 peteni, da L. 3 l'una, n°. 15.
Casse del dicto da 5 peteni, da L. 6 l'una, numero 18, lavorade.
Casse da 3 peteni da soldi 48 l'una numero 2.
Casse da 20 cum marche dorade a lire 4 la donzena, donzene numero 10, et una cassa. 30
Quari *[quadri]*[1]) negri cum il friso de ebano da 20 n°. 23.
Quari de ebano cum il friso da 15, n°. 22.
Casse mezane strette de nogera donzene 22$^1/_2$.
Casse sotto mezane zoe *[cioè]* soaza larga donzene 11$^1/_2$. 35
Uno spechio da 15 incasado cum marche.
Doi spechij a lastrele a foza *[foggia]* nova cum il cristalo dentro.
Figure de vero grande incasade n°. 4.
Sponzaroli de vero n°. 2.
Quari da vinti *[venti sc. soldi]* soaza larga de nogera n°. 20. 40
Quari sopra mezani doradi n°. 24.
Quari mezani tuti d'oro donzene n°. 5.

[1]) Quari *sind nach Bussolin, «Les célèbres verreries de Venise et de Murano» (Venise 1847), Spiegel.*

1547

Quari sottomezani tuti d'oro donzene n°. 11 ed diese.
Casse pichole tute dorade donzene n°. 16.
Puarelli *[?]* grandi numero 4.
Puarelli picholi numero 28.
5 Casse mezane soaza stretta donzene 41 et sette.
Quari de nogera picholi soaza larga donzene 3 et uno.
Quari cum marche dal vero da trenta soldi n°. 3.
Quari dal vero da soldi 30 soaza streta n°. 15.
Quari dal vero da 20 soaza streta n°. 17.
10 Quari da vero da 15 soaza stretta n°. 21.
Sora *[sopra]* mezani soaza streta n°. 2.
Palette de nogera numero 9.
Quari soramezani tuti d'oro n°. 3.
Mezani tuti d'oro numero 4.
15 Quari dal vero da 40 *[sc. soldi]*, uno cum marche et l'altro schieto.
Casse de nogera tonde da meter li veri[1]) n°. 5.
Sopra mezani cum marche donzene n°. 36 et cinque.
Mezani cum marche donzene n°. 71.
Sotto mezani cum rosette n°. 67 donzene et doj.
20 Sotto mezani d'oro donzene n°. 15.
Picholi doradi donzene numero $28^{1}/_{2}$.
Spechij dal vero grandi numero 2.
Casse grande desfornide doi *[due]*.
Doi spechij de ebano dal vero.
25 Spechij dal vero da L. 6 in 7 l'uno n°. 3.
Una cassa svoda *[vuota]* de ebano dal vero de ducato 1.
Palette negre numero 256.
Sevolete d'oro numero 31.
Forciereti *[Kästchen]* francesi numero 17.
30 Feri da denti schieti donzene n°. 4.
Forfesete *[Forbicette]* da ongie *[Nagelscheren]* donzene numero 17.
Horologij schieti zoe bochaline[2]) n°. 74.
Bussoli de piombo svodi n°. 92.
Calamari de bufalo *[Horntintenfässer]* donzene n°. $15^{1}/_{2}$.
35 Peteni de legno sancto donzene n°. 5 et quatro.
Medaglie de rame dorado donzene n°. 119.
Porcelette *[s. Seite 323]* despirade *[sfilate]* pichole L. 405.
Porcelette da can L. 324 alla grossa.
Belzin lire cento.
40 Semenza de ben *[s. Seite 328]* L. 2000.
Draganti *[s. o.]* L. 540.

---

[1]) *Runde Spiegelrahmen noch ohne Scheibe; auch die folgenden Zeilen sind Spiegelrahmen aller Art.*

[2]) *Gläser für Sanduhren.*

1547 Biacha *[Biacca, Bleiweiss]* L. 100.
Paniete n°. 6 zoe *[cioè]* conchete da spechij cum li soi spechij.
Libreti d'arzento grandi donzene n°. 113.
Porcelette da lissar *[s. o.]* 3660.
Fili de porcelette *[dieselben aufgereiht]* 12332. 5
Calamari cum penaroli francesi donzene n°. 6 et diese *[dieci]*.
Olio de spigo lire quarantadoi.
Aque de più sorte odorifere L. 2203 cum zare *[giare = Krüge]* de piera n°. 5, et zare n°. 6 de rame, che se die bater la tarra.[1])
Vasi de stucho n°. 10. 10
Penaroli da pene numero 312.
Pitari *[Piteri]* de terra da saon *[sapone]* numero 41.
Corone divisade donzene numero 131.
Spago damaschin L. 42.
Corone de tamariso *[Tamariskenholz]* donzene n°. 85. 15
Corone caravane de vero donzene n°. 41 1/2.
Butra pesta et intiera *[?]* L. 193.
Semenza de ben *[s. Seite 328]* curada L. 11.
Peteni de busso 1161.
Corone de pasta dorade donzene n°. 601 1/2. 20
Perfumi longi negri L. 55.
Bine de vero da quadri[2]) n°. 34.
Cilele *[Gicelle]* de perfumo negre L. 220.
Ampoline de stagnolo n°. 188.
Rotami de garofali *[garofani]* n°.[3]) L. 6. 25
Incenzo L. 9.
Libreti depenti donzene 8 et 9.
Libreti de Zammaria da soldi 24 l'uno n°. 6.
Libreti del dito da soldi 19 l'uno n°. 10.
Libreti del dito a soldi 16 l'uno n°. 11. 30
Libreti del dito a soldi 12 l'uno n°. 11.
Polvere de macis[4]) L. 25.
Ebano lire 42.
Garbeladura[5]) de semencina L. 42.
Ochiali incasadi comuni quadri miara tre. 35
Ochiali incasadi da l'osso tondo miara doi.
Quari grandi da meter frisi n°. 7.
Casse de albeo pichole da far a lastrelle n°. 5.

[1]) che si deve battere la tara *d. h die Krüge sind mitgewogen, man muss die Tara noch vom Gewicht abziehen.* 40
[2]) *Vielleicht ein Doppelspiegel.*
[3]) *Rest von Gewürznelken; das n° ist zu streichen.*
[4]) *Muskatnuss (Boerio).*
[5]) *Bezeichnung für ein Gewicht (Boerio);* semencina *Vogelsamen.*

1547

Spechij cum marche dal vero da soldi 54 nº. 4.
Spechij de christalo a foza nova nº. 3.
Spechij de christalo a lastrelle biancho et negro nº. 2.
Spechij cum marche dal vero da soldi 17 nº. 5.
5 Spechij et marche dal vero nº. 5.
Spechij sopra mezani cum marche nº. 20.
Spechij sottomezani a marche donzene nº. 7.
Spechij sottomezani a rosette nº. 22.
Mezani tuti d'oro nº. 28.
10 Spechij mezani soaza larga nº. 4.
Spechij sopramezani de carobaro nº. 6.
Picholi tuti doradi nº. 52.
Libreti picholi incassadi de arzento nº. 42.
Spechij da 35 cum el friso de ebano nº. 5.
15 Spechij da soldi 17 cum la cassa cum el friso de ebano numero 7.
Man de horologij numero 3.
Horologij de laton intaiadi numero 3.
Horologij de ebano numero 37.
Pene de vero numero 220.
20 Scriminali de vero numero 381.
Centure de alabastro numero 4.
Casse a lastrelle[1]) da 3 peteni nº. 19.
Cassa dite da 5 peteni numero 2.
Doi caselle a lastrele mezane nº. 2.
25 Struzi /*stuzi? = astucci*/ da ferri schieti numero 122.
Polvere de Cipro tamisada /*s. o. Seite 330*/ L. 117.
Caselle da zoie /*gioie*/ schiete numero 72.
Casse schiete da doi peteni nº. 33.
Libreti picholi d'arzento donzene 65.
30 Libreti grandi doradi donzene nº. 35.
Veri da soldi 54 numero 6.
Veri da soldi 35 numero 7.
Veri da diese /*dieci*/ numero 3.
Casse da spechij foza /*foggia*/ nova da far a lastrelle /*s. Einleitung*
35 *Seite 317*/ nº. 11.
Veri grandi schieti da figure nº. 16.
Casse de cuoro schieti da horologij nº. 6.
Casse da peteni grandi de mistro Antonio nº. 2.
Peteni de bufalo numero 15.
40 Saon damaschin L. 37.
Soazete da libreti donzene numero 2.
Pazete a lastrelle numero 38.
Pasete negre numero 6.

---

[1]) *Kästchen mit Glas eingelegt.*

1547

Pasete desfornide numero 13.
Guanti de cavron *[caprone]*, para *[paia]* numero 7.
Cape[1]) de madre de perle numero 5.
Ossi da ochiali tondi numero 1500.
Casse da zoie *[gioie]* depente numero 30. 5
Para *[Paia]* de guanti schieti numero 71.
Mazi *[?]* zuchete fine pichole numero 37.
Mazi zuchete grosse numero 3.
Para guanti perfumadi numero 120.
Canoni schieti da buste numero 116. 10
Quareti pizegadi[2]) de candelereti n°. 1848.
Nave de vero numero 4.
Corone de perfumo donzene numero $105^1/_2$.
Quareti picholi da dorar donzene n°. 107.
Palete de ebano descasade *[ohne Rahmen]* numero 36. 15
Palete de ebano incasade *[mit Rahmen]* numero 5.
Una cassa de ebano descasada.
Sevolete da tosi *[= ragazzi, s. o.]* n°. 11 donzene.
Peceta *[s. o.]* rossa trista L. 102.
Peceta dicta L. 20. 20
Oldano in balote L. 188.
Polvere de alabastro L. 172.
Ambri zali in corone *[in Schnüren]* L. 5 onze 2.
Candelieri de polvere de cipro pieni n°. 1854.
Savon de cervo L. 13. 25
Casse francese desfornide n°. 6.
Perle de vero *[s. Einleitung, Seite 318]* donzene numero 36.
Corone de vero donzene 3.
Impoline *[Ampolini]* de oglio numero 400.
Casse in chuba da peteni[3]) numero 1. 30
Spechij tondi mezani incasadi numero 1.
Spechij tondi da doi luce[4]) numero 1.
Forfe *[forbici]* francese numero 104.
Ambri negri in corone tondi L. 6 onze 11.
Gorziere *[Halsband, s. Seite 327]* de vero donzene 40. 35
Sevolete numero 108.
Palete descasade numero 105.
Corarechij numero 109.
Cordoni da busta numero 95.
Casse da tre peteni numero 10. 40

[1]) capa *Sammelnamen für alle Muschelarten (Boerio).*
[2]) pizegare = *impiccare.*
[3]) *Kammkasten mit gewölbtem Deckel.*
[4]) *Wohl ein Spiegel mit zwei Scheiben; s. Seite 317.*

1547

Casse da 4 peteni numero 32.
Casse da 5 peteni numero 6.
Casse da 5 peteni ordinarij de coro *[cuoio]* numero 41.
Casse da doi peteni numero 19.
5 Casse da peteni alla zemina *[in Agimina-Arbeit]* numero 4.
Savoneti numero 394.
Balote numero 130.
Balote de più sorte numero 2610.
Oglio de storas L. 7.
10 Oglio de spigo L. 4 1/2.
Corde da lauto donzene 139 1/2.
Vasi cum storas liquido numero 1.
Fugazine de nogara [1]) numero 800.
Cesta da legno de denti numero 1.
15 Ampoline de verro de piu sorte n°. 236.
Sandoli salvadegi *[selvatici, Sandelholz]* L. 239.
Quari *[s. o.]* suaza *[soaza]* larga, dal vero numero 10.
Quari da charobara dal vero da s^i^. 54 n°. 13.
Quari a suaza larga dal vero da s^i^. 54 n°. 8.
20 Quari negri dal vero da s^i^. 60 numero 32.
Quari de nogara dal vero da s^i^. 60 n°. 29.
Quari dal vero da uno ducato cum marche n°. 2.
Quari negri da figure numero 3.
Quari negri schieti da figure n°. 1.
25 Quari negri mezani da figure n°. 7.
Quari de nogara, soaza stretta, dal vero de uno duc°. n°. 1.
Quari franchi da far a lastrelle mezani n°. 128.
Casse bianche da meter figure dentro n°. 7.
Quari da dorar dal vero da 15 n°. 11.
30 Quari da 60 da dorar numero 11.
Quari da dorar dal vero da 30 numero 7.
Quari da far a lastrele grandi numero 7.
Quari da far a lastrele grandi soto li grandi n°. 14.
Quari in colona *[colonna]* [2]) de nogara numero 2.
35 Veri da 60 *[vetri da 60 soldi]* numero 1.
Libreti grandi de cuoro cum li veri numero 9.
Spechij incasadi sopramezani cum marche n°. 2.
Spechij cum marche dal vero da 15.

---

[1]) *Als Elisabeth Gonzaga 1488 sich zur Hochzeit nach Urbino begab, kamen ihr Mädchen* 40 *an der Grenze des Herzogtums entgegen* «con una cistella de fugazine in una mano et con una ingrestara de vino in l'altra». *(Luzio e Renier, Mantova e Urbino, S. 15.) Boerio sagt,* fugazine *seien kleine Kuchen, die das gewöhnliche Volk in grossen Quantitäten selber sich bereite; also hier vielleicht die hölzernen Formen dafür.*

[2]) *Spiegelgestell mit Säulen geschmückt.*

1547

Spechij sopramezani incasadi tuti d'oro n°. 1.
Spechij mezani tuto d'oro numero 1.
Spechij sottomezani tuto d'oro n°. 2.
Spechij tuti d'oro picholi numero 5.
Casse vuode sopramezane tute d'oro n°. 1. 5
Sottomezani d'oro numero 2.
Spechij mezani a rosete numero 1.
Casse sottomezane a rosete numero 3.
Rotami de saponeti L. 30.
Puareli *[?]* de legno numero 44. 10
Casse da spechij de nogara cum el pe *[col piede]* mezani n°. 65.
Casse dicte pichole numero 181.
Casse dite grande numero 25.
Casse dite da doi luce *[s. o.]* grande.
Casse dite da doi luce mezane numero 17. 15
Casse dite mezane numero 5.
Uno spechio cum el pe de nogara grando.
Casse de nogara mezane da doi luce cum el pe n°. 13.
Forcerieti *[s. o.]* de stagnoli bine numero 4.
Casse da 5 peteni bianche numero 184. 20
Casse da 4 peteni bianche numero 32.
Casse da doj *[due]* peteni bianchi numero 572.
Stuci da ferro bianchi numero 36.
Casse da tre peteni bianche numero 833.
Zuchete *[s. Seite 341]* pichole fine de aqua piene n°. 175. 25
Zuchete grose *[grosse]* piene de aqua numero 200.
Zuchete grosse vuode numero 175.
Zuchete pichole fine numero 25.
Zuchete fine et grosse piene numero 5.
Ampoline da oglio de più sorte n°. 70. 30
Pani *[Panni]* de lana de più sorte braza *[braccia]* 122.
Frisetto beretin *[aschfarben]* braza 13.
Casache[1]) cinque de pano d'oro et una de arzento.
Veludo negro braza 40.
Legno da mal franzoso *[Medizinalholz]* miara 28 et L. 85. 35
Ebano L. 838.
Maschare numero 746.
Oldani *[s. Seite 269]* L. 585 onze 10.
Oldani L. 430 onze 8.
Ventoli grandi numero 520. 40
Ventoli picholi numero 176.
Sabion da ore *[Sand für Uhren]* L. 380.
Zambeloti *[ciambelotti]* peze numero 89.

[1]) casaca = *Oberkleid; wohl = giacca.*

1547

Scatole de nogera de più sorte n°. 141.
Scatole de albeo numero 358.
Criveli numero 119.
Armari [*Armadi*] da tegnir robe in casa n°. 23.
5 Forme da spechij para [*paia*] uno.
Barille [*barile*] grande da vin numero 8.
Barille da 12 sechij numero 3.
Carateli [*Caratelli = Fässchen*] numero 3.
Barili da 6 sechij numero 1.
10 Mezarole numero 4.
Doi conchette alla damaschina numero 2.
Bacinelle alla damaschina numero 10.
Scudelle alla damaschina numero 10.
Calamari de bronzo numero 1.
15 Zare[1]) de piera numero 1.
Piere cum li soi corenti [*s. Seite 355*] numero 7.
Busoli da tamisar [*s. Seite 330*] numero 1.
Forme da savoneti[2]) numero 11.
Forme da balote numero 5.
20 Puareli [*?*] una.
Figure de piera una.
Cestelle da confetto numero 7.
Lambichi [*Retorten*] de vero numero 3.
Catamesi[3]) numero 6.
25 Ingrestare [*ingesteroni s. Seite 331*] da aqua numero 10.
Cacete [*Schöpflöffel*] de rame numero 2.
Feri da rastello [*auf Seite 195 erklärt*] numero 11.
Mortali [*Mortaji*] de bronzo numero 1.
Mortali picholi numero 2.
30 Gratachase [*Reibeisen*] numero 2.
Reata[4]) [*rete*] pichola numero 1.
Vaseti de maiolica grandi numero 4.
Vaseti de maiolica mezaneti numero 3.
Albareli de maiolica da specier [*Apotheker*] numero 37.
35 Bochali de maiolica da specier numero 12.
Lambichi grandi de piombo numero 1.
Scatole de nogera numero 157.
Scatole de albeo numero 32.
Scatole de albeo numero 14.
40 Zare [*giare, s. o.*] de rame in foza de ingrestare n°. 11.

---

1) = giara, *Ölflasche (Boerio).*
2) *Seifenformen;* forma da ballota, *eine besondere (Kugel-) Form derselben.*
3) *ein Stoff (zum Filtern?) (Boerio.)*
4) *Drahtnetz von Eisen oder Kupfer (Boerio).*

1547 Bacinelle et gargatoni *[?]* numero 3.
Una misura da aqua de banda.
Doi staiere *[stadera, Wage]* pichole.
Balance cum li soi pesi para doi.
Balancete pichole para doi. 5
Uno mortaleto cum la maza *[mazza]*.
Una staiera granda.
Doi staiera mezane.
Uno fero da pesar.
Goti *[Gotti]* numero 11. 10
Catramesi numero 14.
Boze *[Massgefäss]* de vero numero 27.
Cuogome[1]) de rame numero 4.
Figura de rame numero 1.
Uno balanzon de rame da pesar. 15
Casse depinti da pani de seda *[panni di seta, Seidenstoff]* numero 5.

[Omissis.]

Actum Venetijs in contracta sancti Juliani in domo prefati q^m^. domini Francisci presentibus domino Mario Boninsegna taschario et ser Simeone q^m^. Baptiste Salvagno merzario testibus rogatis. 20

Ex actis mei Jacobi Zoncha notarij Venetiarum sumptum et exemplatum.

[Venezia, Archivio di Stato, Sezione Notarile, Miscellanea notari diversi, Inventari B. 38.]

Auf dasselbe Geschäft bezieht sich das folgende um einige Jahre jüngere Inventar: 25

1552 Die 26. Februarij 1551 *[m. v., s. Seite 183]*.

Inventarium bonorum mobilium datorum in assicuratione domine Joannette uxoris ser Joanis Baptiste muschiarij ad insignum Angelli.
Spagi da ligar le lettere mazi n°. 9.
Scatolle de nogera n . 40. 30
Polvere d'alabastri L. 10.
Una madonna picolla.
Balotine de perfumego L. 5.
Porcellette picole L. 100.
Porcellette da can L. 16. 35
Boze de catromisi *[Büchsen mit Teer, catrame]* n°. 31.
Zuchette d'aqua rosa n°. 10.
Oio de più sorte L. 8.
Casse da specchi n°. 10.
Pezi n°. 6 d'alabastri. 40

---

[1]) *weitbäuchiges Küchengeschirr (Boerio).*

Uno Anzolo che si tien per insegna. 1552
Mazi n°. 28 de paternostri de legno de più sorte.
Gropetti da muschio coloradi n°. 300.
Oldano L. 2.
5 Perfumegi lungi L. 10.
Un bancho de nogera in botega.

[Venezia, Archivio di Stato, Assicurazioni di Dotte, Divisioni e Comprede. Procurator. Registro n°. 19. Carte 65.*]*.

III.

10 **Geschäft des Muschier Jacobo de Milanis «Zur Lilie».**

In dem folgenden Inventare werden wir mit einem Muschiergeschäft 1564 bekannt gemacht, das sich durch eine ähnliche Fülle und Vielseitigkeit auszeichnet wie das vorhergehende. Galanteriewaren jeder Art waren da 15 zu haben: Uhren, Vasen, Becher, Tintenfässer, wertvolle Kämme, Bürsten, Seidenschnüre. Wie die Lektüre des Inventars im einzelnen lehrt, war alles von grosser Kostbarkeit der Ausstattung. Daneben gab es grosse Mengen von Parfüms und Seifen, duftenden Wassern und heilsamen Ölen. Was diesem Geschäfte seinen besondern Reichtum gab, war das grosse 20 Lager von üppig verzierten Kasten und Kästchen, von gestickten oder aus Leder gearbeiteten Kissen, dann den sogenannten «Zuchete», Gefässen, die den Namen von ihrer Kürbisform hatten und auch zu luxuriöser Ausstattung Anlass gaben. Gross war auch der Vorrat an Spiegeln von jeder Grösse; das Inventar berichtet, dass sie vielfach bemalt 25 waren, und schildert die üppigen Rahmen, mit denen sie eingefasst waren.

Für uns ist dieses Inventar von besonders hohem Werte, weil es auf Grund der Rechnungsbücher des Besitzers abgefasst ist und darum genaue Preisangaben enthält. Die Preise werden meist so notiert, dass der Wert des Einzelstückes in Silbermünze angegeben wird: Lira com-30 mune = 20 Soldi, der des ganzen Postens aber in Silberdukaten und Grossi. Ein solcher Dukaten hatte damals den Wert von 6 Lire und 4 Soldi; der Grosso war keine Münze, sondern ein imaginäres $^1/_{24}$ des Dukaten. (Vgl. Nagl, »Die Goldwährung im Mittelalter«, in der Wiener Numismatischen Zeitschrift XXVI S. 182 ff.) Wie uns Herr Freiherr 35 von Schrötter vom königlichen Münzkabinett in Berlin freundlichst mitteilte, setzt er den Wert des damaligen venezianischen Dukaten nach seinem Gewicht und Feingehalt auf 6,25 Mark an. Der Kaufwert hat natürlich damit nichts zu tun: wir können uns über ihn aber eine Vorstellung machen, indem wir einige Preise näher betrachten.

1564 Für die gewöhnlichen Spiegel von einer Grösse von 10 Zoll (etwa 34 cm), die mit einfachen Rahmen versehen und miniiert waren, bezahlte man 2 bis 3 Lire; kleinere gab es auch für 1 Lira. Erheblich teurer waren flandrische Spiegel, $2^1/_2$ Dukaten werden dafür angegeben. Waren die Spiegel besonders gross und mit einem Rahmen von Elfenbein umgeben, so wurden sie mit 25, ja auch mit 37 Lire bezahlt. Ein ganz besondres Prachtstück muss der »Spechio de avolio miniado« gewesen sein, dessen Wert auf 13 Dukaten angegeben wird. Die luxuriösen Kästchen, von Elfenbein oder in Leder gearbeitet, kosten 10, 14, 20, 24 Dukaten. Für Kissen bezahlte man bisweilen 13 Dukaten.

Interessant ist auch der Preis der Parfüms, vor allem des vielgenannten Moschus. Kam er aus dem Westen, so kostete die Unze 4 Dukaten; der orientalische wurde mit 13 Dukaten bezahlt. Für das Pfund feiner Korallen werden $8^1/_3$ Dukaten notiert.

Die lune 15 mensis Maij 1564.

In mei notarij publici testiumque infrascriptorum presentia personaliter constituta d^{a}. Victoria relicta q^{m}. d^{ni}. Jacobi de Milanis olim muscarij ad signum Lilij, agens uti tutrix et gubenatrix bonorum et filiorum suorum, et dicti q^{m}. eius viri etc.

[Omissis.]

Tenor cuius inventarij sequitur et talis est videlicet:

Laus Deo 1564 adi 4 Marzo in Venetia. Inventario fatto sotto a di ditto delle robbe *[che]* si attrovano al presente in la botega del Zio muschier, come qui sotto destinto appar, et prima:

Libri *[che]* si adopera di presente in ditta botega, una vacheta[1]) et un zornal *[giornale]* et libro dopio tenuti per man de miser Zuane.

Una anchoneta *[Aushängeschild]* per botega.

Spechi mezi da 17 *[soldi, s. Seite 316]* dalle soaze piccole n°. 93 a L. 2 s. 4 l'uno miniadi . . .	duc.	33	gr.	— .
Specchi mezi da 10 n°. 64 miniadi a L. 1 s. 14 l'uno	„	17	„	13.
Spechi a figure n°. 3 a L. 1 l'uno	„	—	„	12.
Spechi da 10 miniadi n°. 49 a L. 3 s. 10 . . .	„	27	„	16.
Casse vode *[vuote]* da spechi schiete de legno n°. 28 da 10, a L. — s. 8 l'una	„	1	„	19.
Casse da 17 n°. 32 a L. — s. 10 l'una	„	2	„	14.
Libreti mezi da 10 vodi n°. 24 per.	„	4	„	18.
Spechi da 10 miniadi n°. 2 a L. 3 s. 10	„	1	„	3.
Scovoli[2]) numero 79 grandi a numero 6 per ducato	„	13	„	5.

[1]) *Es ist das Buch, in das man die täglichen Ausgaben einträgt.*

[2]) Scovolo = *scopino, kleiner Besen (Boerio).*

1564

Scovoli piccoli n°. 12 a n°. 13	duc.	1	gr.	6.
Spechi quarti da 10 miniadi n°. 29 a L. — s. 18 l'uno val	„	4	„	5.
Spechi quarti da 17 n°. 8 a L. 1 s. 2	„	1	„	10.
5 Vanti *[Guanti]* de seda schieti para 5 a L. 2 s. —	„	1	„	12.
Casse vode meze da 10 schiete n°. 41 a L. — s. 3 l'una val	„	1	„	—.
Spechi schieti mezi da 17 n°. 8 per	„	2	„	15.
Spechi mezi da 17 miniadi n°. 4. 2. 4	„	1	„	10.
10 Casse da 10 miniade vecchie numero 100 a L. 1 s. — l'una	„	16	„	—.
Spechi da 10 miniadi n°. 2 per	„	1	„	4.
Spechieti de crestallo doi per	„	2	„	—.
Tre sculieri *[cuillères]* de perle *[Perlmutter]* n°. 3 per	„	—	„	12.
15 Casse meze[1]) da 17 miniade n°. 40 per	„	4	„	—.
Quarti da 10 vodi 3 per	„	—	„	5.
Libreti a palete n°. 80 a L. 1 s. —	„	13	„	—.
Libreti quarti da 10 n°. 51 a L. 1 s. 4	„	10	„	—.
Libreti da 10 n°. 3 a L. 3 s. 14	„	1	„	19.
20 Ventoli de pavon n°. 50 a L. 1 s. 14	„	13	„	17.
Ventoli de paia *[paglia]* n°. 2 per	„	—	„	14.
Ventoli de paia doradi n°. 2	„	—	„	16.
Doi paie da ventoli	„	—	„	5.
Un caramal *[calamaio]* arzentado n°. 1	„	—	„	20.
25 Doi telle de Soria *[tele de Syria]* n°. 2 per . . .	„	2	„	—.
Sevole da cassella n°. 10 grande per	„	1	„	16.
Uno spechio vero straparente n°. 1 per	„	—	„	20.
Una cassella de ebano miniada fornida a marche val	„	20	„	—.
Una cassella miniada de ebano fornida de Michiel val	„	24	„	—.
30 Una cassella de corrame *[cuoiame]* zala del Vesentino *[Vicentino]* fornida val	„	15	„	—.
Una cassella de corame fornida dal Vesentino negra val	„	14	„	—.
Anelli n°. 52 a s. 4 l'uno	„	1	„	16.
Uno spechio de avolio miniado n°. 1	„	13	„	—.
35 Scrigneti de ferro n°. 3 per	„	1	„	—.
Aze coperte di seda pomi[2]) n°. 75	„	25	„	—.
Stuchi *[astucci]* de avolio fornidi n°. 3 da 6 p. *[pettini]* val a L. 66 s. — l'uno	„	32	„	—.
Stuchi uno de avolio a collonnele fornido a L. 97 s. 4 40	„	16	„	—.

[1]) Casse mezze *und* quarti *wird in Parallele zu* Spechi mezzi *und* Spechi quarti *Rahmen für halbe und viertel Scheiben bedeuten.*

[2]) *Bälle (Äpfel) von Hanf, mit Seide überzogen.*

1564

Stuchi da 6 de ebano fornidi nº. 5 a L. 15 s. 10 l'uno val	duc. 12	gr. 12.
Stuchi de ebano da 5 fornidi miniadi nº. 2 a L. 18 soldi 12	„ 6	„ —.
Scatolle vode da busta nº. 8 per.	„ —	„ 12.
Stuchi de ebano e d'avolio a schacheti *[mit Schachfeldermuster]* nº. 2 a L. 5 s. — desfornidi . . .	„ 1	„ 15.
Stuchi de ebano miniadi da 3 pⁱ. *[pettini]* nº. 2 fornide val a L. 6 soldi 4	„ 2	„ —.
Stuchi schieti de ebano da 5 nº. 5 fornidi a L. 9 s. 6 l'uno	„ 7	„ 12.
Stucheti de ebano da 2 pⁱ. nº. 7.	„ 6	„ —.
Stuchi doi a modioni[1]) de ebano schieti a L. 9 s. 6	„ 3	„ —.
Stuchio uno de ebano schieto fornido	„ 1	„ 16.
Stuchio uno de cana de India[2])	„ 1	„ —.
Bossoleti quatro de savon de cervo da Napoli . .	„ —	„ 6.
Botteselle *[Trinkbecher]* de ebano nº. 3 val . . .	„ —	„ 21.
Botteselle de avolio nº. 2 per.	„ —	„ 18.
Un canon recamado nº. 1 per	„ —	„ 5.
Una cestella d'oro e d'arzento con un fior . . .	„ —	„ 7.
Bossoli de ebano nº. 21 da mestura	„ 1	„ —.
Bossoli de avolio nº. 37 da mestura	„ 3	„ —.
Bossoli intregi *[intieri]* da mestura 124	„ —	„ 16.
Agi damaschin da miara nº. 4 in circa	„ 3	„ —.
Porcelete *[s. Seite 323]* mazi nº. 6 mª. 2 a L. — s. —	„ 1	„ —.
Pomoli de avolio da bolli nº. 7 per	„ —	„ 16.
Sculieri *[cuillères]* de Levante nº. 13 per	„ —	„ 13.
Tacete *[Tazzete]* doi de perle *[Perlmutter]* nº. 2 per	„ —	„ 13.
Moscardini *[Muskat]* L. 2 a s. 48	„ —	„ 18.
Moscardini fini L. 2 a s. 20 l'onza	„ 3	„ 21.
Carte di ferri nº. 4 a L. 1 s. 2	„ —	„ 17.
Rotami cioe ferri a refuso da carte $1\frac{1}{2}$	„ —	„ 4.
Pasta de Levante *[Seite 269]* lire meza in circa a L.	„ —	„ 12.
Balle dal Lion da Bologna . . . 10 per	„ 7	„ 12.
Balle *[Kapseln]* dal Zio nº. 56 a s. —	„ 2	„ 8.
Balle quatro grosse val	„ —	„ 9.
Spechi de Fiandra con le luse *[luci]* nº. 3 . . .	„ 7	„ —.
Casse da spechi de Fiandra nº. 5	„ 5	„ 12.
Spechi cinque miniadi da 28 con le luse val a L. 17 l'uno	„ 13	„ 17.
Spechi ditti nº. 4 miniadi a L. 17	„ 11	„ —.
Dui buste *[= cassette]* de ebano schiete a colonne	„ 2	„ —.

[1]) *Mit architektonischen Verzierungen.*

[2]) *Calamus Scipionum, beliebtes Luxusholz (Boerio).*

1564

	duc.	gr.
Balle bulli[1]) da Bologna n°. 100 da 3 bolli val n°. 300 a duc[i]. 1 cento	duc. 3	gr. —.
Da doi bolli n°. 48 a duc. 1	„ 1	„ —.
Uno spechio tondo de laton dorado per	„ 4	„ —.
5 Scovoli *[s. o.]* recamadi otto per	„ 3	„ —.
Tace, zestelle n°. 4 de seda e d'oro	„ 1	„ 12.
Uno agnus dei dorado	„ —	„ 3.
Specchi de ebano schieti da 17 n°. 16 a L. 9½. . .	„ 24	„ 12.
Spechi cornisoni *[cornicioni]* da 17 schieti n°. 4 a 10 L. 10 l'uno val	„ 4	„ 11.
Spechi da 10 de ebano schieti n°. 3 per	„ 3	„ —.
Spechi de legno cornisoni miniadi n°. 2 a L. 7 l'uno	„ 2	„ 6.
Spechi mezi da 10 de ebano n°. 5 per	„ 3	„ —.
Spechi da 10 con soaze de ebano n°. 4	„ 2	„ 6.
15 Spechi da 36 n°. 3 de ebano a L. 25	„ 12	„ —.
Doi mezi da 10 con la soaza de ebano	„ —	„ 6½.
Uno mezo da 10 de legno schieto per.	„ —	„ 5½.
Spechi de ebano schieti da 28 n°. 13 a L. 18 . .	„ 37	„ 14.
Spechi de ebano miniadi da 28 n°. 3 a L. 37, 4 20 l'uno val	„ 18	„ —.
Spechi de legno miniadi n°. 10 da 10, a L. 3 s. 10 l'uno val	„ 5	„ 16.
Spechi de legno miniadi n°. 5 da 17 a L. 5 l'uno val	„ 4	„ —.
Casse de legno schiete meze da 17 n°. 12 a L. — 25 s. 12 l'una	„ 1	„ —.
Spechio uno recamado[2]) da n°. 1	„ 2	„ —.
Uno cossin *[cuscino]* rosso ricamado dentro[3]) di Lucia val	„ 3	„ —.
Un cussino recamado a cantoni de Vido val . .	„ 6	„ —.
30 Uno cussino rosso ricamado de Michiel val . . .	„ 8	„ —.
Uno cusino doreto della forestiera schieto val . .	„ 3	„ —.
Uno caramal d'ebano con le piere	„ —	„ —.
Uno cusino recamado con perle de Cicilia val . .	„ 13	„ —.
Uno cussin rosso tutto recamado di Michiel val .	„ 8	„ .
35 Una cassella di corame rossa dal Vesentin fornida val	„ 14	„ —.
Uno cussino doreto schieto val	„ 3	„ —.
Polvere da lavar le man L. 9 a s. –	„ —	„ 16.
Una scatoleta de anelli vechi per	„ —	„ 4.
Zuchete recamade n°. 19 a L. 2 l'una	„ 6	„ 3.

40 [1]) *Bullo d'Armenia, eine Erdsorte im Gebrauch der Apothcker (Boerio).*

[2]) *Wohl ein kleiner Spiegel auf den Tisch zu legen; der Rahmen mit Tuch übersponnen und bestickt.*

[3]) *innen, d. i. in der Mitte, (dentro) bestickt, im Gegensatz zum nächsten, bei dem die Ecken mit Stickereien verziert sind.*

1564

Zuchete d'arzento fine de miser Antonio numero 2	duc.	2	gr.	12.
Zucheta d'oro bon nº. 1 per	„	1	„	7.
Zucheta fina de paia *[paglia]*[1]) nº. 1 per L. 3½ .	„	—	„	13.
Zuchete fine nº. 61 a L. — s. 14	„	6	„	16.
Vanti de capron di Spagna pª. 188 a L. 1 . . .	„	30	„	8.
Anelli a serene doradi nº. 14 a L. 3	„	6	„	18.
Anelli a pomoli grandi nº. 7 a L. — s. 14 . . .	„	—	„	18.
Sevole fine nº. 8 per.	„	1	„	—.
Sevole da cassella nº. 3 per	„	—	„	13.
Vanti di capron para 10 per	„	1	„	15.
Spechi da 10 de ebano miniadi nº. 5, a L. 10 l'uno, val	„	8	„	—.
Spechi de ebano miniadi da 17 nº. 3, a L. 13 s. — l'uno, val	„	8	„	5.
Una cassella di corrame rossa dal Valerio fornida	„	14	„	—.
Una cassella de corrame piccola fornida di Valerio val	„	10	„	—.
Una cassella de madre di perle	„	—	„	—.
Pomada un pitereto L. 10 a s. 12	„	1	„	—.
Una scatola de anelli vechi per	„	—	„	12.
Rosete *[rosette]* d'arzento nº. 27 per	„	2	„	—.
Balle dozenal *[geringe Dutzend-Ware]* nº. 100 in circa	„	—	„	16.
Bossoleti di pomada nº. 50 per	„	1	„	—.
Doi palete de avolio per	„	—	„	10.
Palete de ebani nº. 10 per.	„	2	„	—.
Pallete de piu sorte nº. 38 a L. — s. —	„	2	„	12.
Una scatola di polvere de Cipro greza da L. 20 in circa a s. 6 la lira	„	1	„	—.
Curarechie onze 4 a s. 1 l'uno	„	—	„	9.
Casse da 10 miniade nº. 12 per	„	2	„	—.
Casse meze da 10 miniade nº. 30 a L. — sⁱ. 11 sⁱ. — l'una val	„	2	„	12.
Casse meze da 10 de legno schiete nº. 29 a L. — sⁱ. 3½ l'una.	„	—	„	20.
Forfete dozenal nº. 68 per.	„	—	„	12.
Casse da 17 de legno schiete nº. 4	„	—	„	9.
Spechi quarti da 17 nº. 12 a L. 1 s. 1.	„	2	„	—.
Uno fazuol de Soria *[Syria]* de piu colori . . .	„	1	„	—.
Uno colar *[collare]* d'oro da camisa.	„	—	„	6.
Una zenta *[cinta]* de seda cremesina	„	—	„	12.
Stuchi vechi nº. 26 a L. — s. 10	„	2	„	—.
Uno stuchio de ebbano da 2 petani *[pettini]* . .	„	—	„	12.

[1] *Sie werden, um zu stehen, einen Strohüberzug bekommen haben wie heute noch die Fiaschi; in den vorhergehenden Posten wohl mit Verwendung von Gold- und Silberfäden.*

1564

	duc.	gr.
Uno triangolo val	duc. —	gr. 7.
Una busta de ebano intagiada voda	„ 1	„ —.
Spechi quarti da 17 schieti n°. 14 per	„ 2	„ 8.
Stuchio uno da 6 de ebano voda	„ 1	„ —.
5 Spechi storti *[gewölbt]* d'azal n°. 14 per	„ 2	„ 17.
Palete de ebano schiete cinque	„ —	„ 12.
Spechi mezi da 10 miniadi n°. 12 a L. 1, s^{i}. 14 l'uno	„ 3	„ 7.
Uno caramal *[calamaio]* intaiado de ebano con le 10 pietre val	„ 2	„ 12.
Caramali de ebano n°. 6 a L. 9 s^{i}. 6	„ 9	„ —.
Spechi da 17 miniadi legno n°. 8	„ 6	„ 11.
Spechi da 10 di legno miniadi n°. 2	„ 1	„ —.
Uno spechio a cornison de ebano vechio	„ —	„ 16.
15 Spechi de legno da 17 schieti n°. 5	„ 3	„ 16.
Spechi de legno da 10 schieti n°. 2	„ 1	„ —.
Stuchi vodi de legno miniadi con i cordoni vodi val n°. 6	„ 4	„ —.
Stuchi tre diti *[detti]* con mezi fornimenti	„ 2	„ 4.
20 Stuchi vechi n°. 10 per	„ 1	„ —.
Stuchi vodi azuri n°. 6 per	„ 7	„ —.
Stuchio di legno fornido n°. 1 per	„ 1	„ —.
Stuchi vodi di legno miniadi con i cordoni n°. 4 a L. 4 s^{i}. 10	„ 2	„ 22.
25 Casse da 10 con soaze de ebano n°. 9 a L. 1 s. — l'una val	„ 1	„ 11.
Casse meze da 10 con soaze de ebano schiete n°. 12 a L. — s. 12	„ 1	„ 4.
Cussini vodi recamadi n°. 6 a L. 5	„ 5	„ —.
30 Uno cussino rosso schieto per	„ —	„ 17.
Uno cussino rosso tutto ricamado de Lucia val	„ 5	„ 12.
Una scatola di raso picola	„ —	„ 2.
Uno cordon biancho di seda e d'oro	„ 1	„ 7.
Ogio *[Oglio]* de garoffoli lire 3 per	„ 1	„ —.
35 Ogio de piu sorte lire sette a s^{i}. —	„ 2	„ —.
Zirelle[1]) di profumi L. 6 a s^{i}. 20 l'onza	„ 11	„ 15.
Corali fini L. 27 on. 9 a duc. $8\frac{1}{3}$ la lira	„ 231	„ —.
Coralli era consignadi a miser Hieronimo per vender la *[nella]* botega L. 6 on. 2 a duc. $8\frac{1}{3}$ la lira	„ 51	„ —.
40 Muschio de Ponente era consignato a Hieronymo per vender per botega s^{i}. 7, k. 9 a duc. 13 on. val	„ 15	„ —.
Ambra negra consegnada al ditto on. 1, s^{i}. 1 k. 5 a duc. 4 on. val	„ 5	„ —.

[1]) *girella, kleine runde Kapsel mit Parfüm gefüllt (Boerio).*

1564

Ambra grisa consignada al ditto on. 2 s^i^. $5\frac{1}{2}$ a duc. 15 l'onza val	duc. 44	gr. —.
Zibeto consignato al ditto on. 4 s^i^. 5 a duc. $3\frac{1}{2}$ l'onza	„ 14	„ —.
Camisole da muschio[1]) on. 1 s^i^. 1 per	„ 1	„ —.
Savon damaschin L. 32 a L. 25 cento.	„ 1 [!]	„ 5.
Porfumi longi L. $5\frac{1}{2}$ a L. — s. 14 la lira . . .	„ —	„ 15.
Butra in zilele *[girelle]* L. 8 s. 7 la lira	„ —	„ 11.
Cussinelli da drapi[2]) n°. 68 a L. 1 s. —	„ 11	„ —.
Una scatola de diverse polvere	„ 1	„ —.
Ampoline et bossoli de vero n°. 190 a L. 4 cento.	„ 1	„ 6.
Candelieri de vetro n°. 50 per	„ —	„ 2.
Corni da zibeto di vedro[3]) n°. 46 per	„ —	„ 9.
Una zucheta recamada n°. 1 per	„ —	„ 8.
Zuchete fine a ponti[4]) n°. 3 per	„ —	„ 8.
Zuchete tonde a ponti n°. 204 per	„ 13	„ 4.
Storas calamita L. 55 a duc. 26	„ 59	„ 14.
Gargatoni *[?]* n°. 5 per	„ 1	„ —.
Spechio de ebano da 36 grando n°. 1 per . . .	„ 6	„ —.
Pelle da Roma n°. 9 a L. 1 s. 10 l'una	„ 2	„ —.
Un pezzo de cristalo de montagna L. 10 per . .	„ 1	„ —.
Una cassella de ebano in pegno per scudo 1 . .	„ 1	„ 2.
Una scatola de polvere de Cipro L. 15 per . . .	„ —	„ 20.
Seda da lavar le man L. 2 per	„ —	„ 10.
Pasta de Levante L. meza per	„ —	„ 10.
Casse de ebano da 10 n°. 6 per.	„ 5	„ —.
Spechi da 10 de legno schieti n°. 2	„ 1	„ 6.
Uno spechio dorado de Fiandra n°. 1	„ 2	„ 12.
Casse da spechi rote n°. 12	„ —	„ 12.
Savon de zervo L. 10 a s^i^. — la lira	„ 1	„ —.
Spechio quarto da 17 miniado n°. 1.	„ —	„ 5.
Polvere di Belzuino L. 30, gr. 6	„ 7	„ 12.
Belzuino un pezzo L. 43 a grossi 4	„ 16	„ 3.
Aqua de zedro netta L. 120 a L. 28 cento . . .	„ 5	„ 10.
Aqua di moschete L. 28 a L. 30 cento	„ 1	„ 8.
Aquaruosa neta L. 380 a L. 13 cento	„ 8	„ —.
Spechio grando dorado n°. 1 per	„ 2	„ 12.
Ebano L. 740 a duc. $3\frac{1}{2}$ cento	„ 25	„ 20.
Man *[?]* de ebano miniada granda con cassa dorada una a L. 10 s. — l'uno	„ 1	„ 12.

[1]) *Wohl Säckchen für Moschus; das Wort camicia hat im Venezianischen vielfachen Sinn.*
[2]) Drappo — *Gewebe von reiner Seide.*
[3]) *Gläserne Hörnchen, um Zibet hinein zu tun, s. Seite 271.*
[4]) *Zum Aufstellen in Gestellen, nicht mit Strohumkleidung wie auf Seite 346.*

1564

	Relogi a quarti[1]) di radice di perle *[?]* n°. 4 . .	duc. 10	gr. —.
	Relogi da una hora di radice di perle n°. 3 . . .	" 1	" 12.
	Relogi piccoli de ebano da una hora n°. 15 . . .	" 3	" 16.
	Relogi con cuba da una hora n°. 3 per	" —	" —.
5	Relogi de avolio da una hora n°. 1 per	" —	" 16.
	Relogi de ebano a quarti n°. 5 per	" 5	" 12.
	Una man con la cuba *[?]* n°. 1 per	" 1	" —.
	Savoneti di Soria n°. 1270 a L. 8 per	" 16	" —.
	Bolli da Bologna n°. 552 a L. 7 per	" 6	" 3.
10	Balle muschiade n°. 139 a L. 6 cento	" 1	" 2.
	Legno aloe L. 5 on. 2 a L. 8 la lira	" 6	" 12.
	Sevolete da busta con horo n°. 50 per	" 1	" 4.
	Sevole dozenal n°. 24 per	" —	" 9.
	Canoni da busta n°. 165 per	" 1	" 12.
15	Cordoni bianchi de seda schieti n°. 2	" —	" 16.
	Cordoni vechi con oro richi n°. 9 per	" 1	" 6.
	Cordoni richi con oro falso n°. 11 per	" 4	" —.
	Fileselo *[Seidenfaden]* in una carta da onze 2 per .	" —	" 5.
	Cordoni richi picoli con oro falso n°. 19	" 2	" —.
20	Cordon di seda con arzento n°. 1 per	" —	" 8.
	Cordoni mezani con ori falsi n°. 4 per	" —	" 10.
	Cordon uno di seda biancha con oro bon per . .	" 1	" 7.
	Zuchete da meza lira n°. 177 a s^i. 1 l'una . . .	" 1	" 10.
	Zuchete tonde de m^{ro}. Nicolo n°. 29 a s^i. 4. . .	" —	" 22.
25	Zuchete da L. doi *[due]* l'una n°. 3 per	" —	" 2.
	Zuchete da L. una n°. 44 a s^i. $1\frac{1}{2}$ per	" —	" 12.
	Zuchete tonde de m^{ro}. Nicholo n°. 15 a s^i. 4 . .	" —	" 12.
	Zuchete da L. 1 n°. 28 a s^i. $1\frac{1}{2}$ l'una	" —	" 8.
	Rosete da busta n°. 570 a L. 6 cento	" 5	" 8.
30	Anelli a pometi piccoli n^o. tresento a L. $6\frac{1}{2}$ . .	" 3	" 6.
	Anelli piccoli n°. 250 a s^i. 1	" 2	" —.
	Belzuino L. 144 a grossi 11 la lira . } Belzuino ditto L. 70 a gr. 11 la lira }	" 98	" 2.
	Ambra negra L. 1 on. 9 s^i. 2 a duc. 4	" 85	" 4.
35	Ambra grisa L. 1 on. 8 s^i. 1 a duc. 15	" 302	" 12.
	Muschio de Ponente L. 5 on. 4 a duc. 4 onza . .	" 256	" —.
	Muschio de Levante L. 1 on. 6 s^i. 2 a duc. 13 on. —	" 238	" —.
	Vesige *[s. Seite 271]* piene n°. 10 peso on. $11\frac{1}{2}$ a duc. 5 on. —	" 57	" 12.
40	Savon damaschin L. 1644 a duc. 4 cento	" 65	" 18.
	Buste de legno miniade fornide n°. 20 a L. 5 s. 10 l'una	" 17	" 12.
	Busta una zala *[gialla]* da p. *[pettini]* 2 fornida . .	" —	" 16.

[1]) *Uhren für eine Viertelstunde.*

1564

Buste tre con il fornimento miniade nº. 14 a L. 3 s. 2 l'una	duc.	7	gr.	—.
Buste de corame rosse da p^{i}. 5 nº. 2	„	2	„	8.
Buste de legno miniade fornide nº. 4 per . . .	„	3	„	12.
Peteni de bosso miniadi nº. 96 a s^{i}. 3	„	2	„	8.
Peteni de ebano perfiladi picoli nº. 11	„	1	„	2.
Peteni de avolio mezani nº. 47 a L. 1/6	„	9	„	20.
Peteni de cana perfiladi nº. 6 a s. 15	„	—	„	17.
Peteni de ebano piccoli nº. 4 per	„	—	„	6.
Peteni de avolio grandi nº. 6 da cassella	„	3	„	—.
Peteni de ebano da cassella nº. 5 per	„	1	„	12.
Peteni de sandalo per cassella nº. 5 per	„	—	„	6.
Peteni de corno nº. 3 per	„	—	„	10.
Peteni de sandolo miniadi nº. 5 per	„	—	„	8.
Peteni di cana perfiladi et non perfiladi nº. 18 a s. 10 l'uno val	„	1	„	10.
Peteni de ebano nº. 27 a s^{i}. —	„	2	„	4.
Peteni de radise *[de perle]* nº. 45 a s^{i}. 5 . . .	„	1	„	20.
Peteni de bosso miniadi e diversi nº. 189 a s^{i}. 2 la . . . val	„	3	„	—.
Polvere de Belzuino L. 16 a gr. 6	„	4	„	—.
Luse *[Luce, Glasscheibe]* da spechio da 28 nº. 5 per .	„	5	„	12.
Luse da spechio mezi da 10 nº. 15 per	„	3	„	—.
Luse da 10 nº. 10 per	„	3	„	8.
Luse da mezo da 17 nº. 1 per	„	—	„	6.
Luse una quarto da 10 nº. 1 per	„	—	„	2.
Luse da 17 nº. 9 a L. 3 s. 10	„	5	„	2.
Luse rote nº. 2 per	„	—	„	4.
Doi mortereti che si dopera *[adopera]* per botega .	„	1	„	—.
Tre para de balanze con pesi marchi do	„	1	„	12.
Doi pesi da scudo e da muschio nº. 2	„	—	„	12.
Uno scrigno di fero per il muschio et l' ambra et zibeto, val	„	4	„	—.
Zibeto onze 55 s^{i}. — a duc. $3\frac{1}{2}$ l'onza	„	192	„	12.
Zare di terra nº. 20 a s. 20 l'una	„	3	„	12.
Zaroni di rame nº. 2 a s. — la lira	„	2	„	—.
Cuogome da bogir *[bollire]* nº. 3 val	„	2	„	—.
Buste di nogera nº. 24 a s^{i}. —	„	2	„	12.
Una cassella di legno da bossoli	„	—	„	4.
Bocete *[Boccette, Fläschchen]* di vero *[vetro]* nº. 300 in circa per	„	2	„	—.
Uno relogio svegiariol *[Weckuhr]* nº. 1 per . . .	„	1	„	—.
Tamisi *[Sieb]* nº. 3 per uso de botega	„	1	„	—.
Bosoli de piombo per uso de botega nº. 6 . . .	„	2	„	—.

1564

Scatolini et cassele vecchie a refusso n. — . .	duc.	1	gr.	—.
Perle minude on. 1 s^{i}. $4\frac{1}{2}$ a L. 3 l'onza . . .	„	—	„	13.
Sette pera de perreti de radise de perle per . .	„	7	„	—.
Perle n°. 360 a s. 1 l'una	„	2	„	22.
Corone negre n°. 3 per	„	—	„	12.
Tutte le summe del ammontar delle robbe de botega sono queste	Duc.	3144	gr.	16.

[Omissis.]

Summe delli debitori cavati del libro ordinario tenuto per mano de miser Zuane per uso di botega	duc.	2133	gr.	7.
	„	3134	„	14.
	„	464	„	—.
Tutta la summa delli debitori	duc.	5731	gr.	21.
Tutta la summa della robba	„	3144	„	16.
	duc.	8876	gr.	13.
abato delli credadori	„	805	„	10.
netti resta	duc.	8071	gr.	3.

Segue l'inventario delli debitori estratti delli libri hordinarij tenuti per uso di botega per mano de miser Zuane *[Wir geben im folgenden nur einen Auszug aus der Liste.]*:

Ser Andrea grego *[Greco]* miniador duc. 29 gr. 10.
Ser Emanuel hebreo duc. 3 gr. 14.
Monsignor Abate de Cipro duc. — gr. 6.
Ser Christoffolo recamador duc. 4 gr. 12.
Ser Nicolo dalle Zuchete *[s. o.]* duc. 7 gr. 16.
Ser Hieronimo dall' Anzolo duc. 5 gr. 14.
Ser Jacomo Rizzo sanser da muschi duc. 20 gr. —.
Ser Zorzi grego miniador duc. 5 gr. 14.
Ser Esdra Anamia hebreo duc. 10 gr. 20.
El vescovo da Rimene duc. 7 gr. 7.
Ser Marco di Cariteo muschier duc. 5 gr. 2.
Ser Renaldo petener duc. 19 gr. 21.
Ser Mathio profumier in Ferrara duc. 2 gr. 22.
Ser Francesco Codega muschier al Papa duc. 36 gr. 11.
Ser Bernardo dal Moro duc. 12 gr. 12.
Ser Jacomo Rosso Francese duc. 7 gr. 10.
Ser Justo da Riva muschier alla colombina duc. 33 gr. 14.
Ser Michiel miniador duc. 7 gr. 3.
Ser Zuane muschier alli tre calici duc. 12 gr. 12.
Ser Zanemaria libraro al Salernio duc. 2 gr. 18.

1564 Ser Christoffolo da San Zulian fa casse da specchi de ebano duc. 187 gr. 1.
Per doi scritti ha nelle man il ditto miser Vicenzo Garbi per tanto muschio ha venduto per noi per duc. 61 gr. 16 — val duc. 61 gr. 16.
Ambre zale greze in man de Seraffin de Lorenzo per ducati 596 gr. —.
Ser Jeronimo Todescho duc. 1 gr. 6. 5

Credadori:

Ser Zuan di Festi *[che]* fa le casse di spechi duc. 15 gr. 14.
Ser Paulo da i libreti duc. 4 gr. 8.
Fitto di botega duc. 20 gr. —.

Testes: D. Antonius Berneri de Coregio q^m^. d^ni^. Francisci Venetiarum 10 habitator in confinio sancti Canciani in Vico Birio et D. Joannes Comini lanarius.

Hieronimus de Capitibus notarius Venetiarum de premissis rogatus in fidem subscripsi.

[Venezia, Archivio di Stato, Sezione Notarile: Miscellanea notai diversi, In- 15 *ventari — B. 40.]*

IV.

Geschäft des Muschier Antonio «Zur Sirene».

Dieses Muschier-Geschäft ist nicht so reichhaltig wie die beiden 1577 andern, deren Inventare wir bereits mitteilten. An Spiegeln und Kästen 20 ist kein grosser Vorrat. Allerlei Schmucksachen mit Edelsteinen und Perlen sind da zu haben, freilich, die Nachbarschaft von mehreren Pfund Glasperlen und 1000 Chalcedons charakterisiert wieder die landläufigen Nachbildungen, und Rosenkränze aus falschem Ebenholz schliessen sich an. Der Schwerpunkt des Geschäftes liegt in Ambra, Moschus und 25 anderen Dingen, die zu den Toilettengegenständen unseres IV. Kapitels gehören, ferner in Handschuhen (auch gefütterten und solchen mit halben Fingern), Strümpfen und Müffen.

Die 9 Februarij 1576 *[m. v.]*.

Inventarium bonorum q^m^. D^ni^. Antonij muschiarij ad insigne 30 Sirene extractum in libro Registri divisionum officij Proprij.

[Omissis.][1])

Uno armer *[armadio]* con magioliche et lattexini[2]) et veri de diverse sorte pezi n°. 200.

[Omissis.] 35

[1]) *In diesem Inventar ist ausnahmsweise die Bottega nicht scharf von den Haushaltungsgegenständen abgegrenzt; letztere haben wir weggelassen.*

[2] *Geschirr von latone.*

Uno spechio de avolio, sette quadretti de bronzo, et una lume de bronzo. *1577*
Arzento deliga *[deligato]* onze 46.
Ori diversi onze 3 karati 15.
Una corona de corali con oro, dui diaspri et cinque turchine.
5 Filze de radise de perle nº. 2 tra menude et grosse.
Cortelli de ferro numero 12.
Ambra negra onze 7.
Ambra gressa onze 21. Muschio onze 97.
Zibetto bon onze 7. Zibetto onze 3.
10 Ambra zalla onze 63½.
Coralli a oliveto mazi nº. 5 con tarra.
Crestalli de più sorte quali sonno in casa.
Belzuin mesturado L. 106.
Perfumegi L. 9. Semola de stores L. 40.
15 Belzuin L. 10.
Zara *[Giara]* de aqua rosa peso L. 342.
Arzento basso *[geringes Silber]* con tre vazine *[Futterale]* fornide de arzento, et un taschin et un centurin *[Armband]*, cioe l'arzento basso peso onze 29, et quello delle vazine centurin et taschin onze 13½.
20 Un safil *[Saphir]* ligado in oro, anelli diversi d'oro peso onze 1 karati 20.
Un balasso *[Rubin]* ligado in oro.
Un zogielo *[gioiello]* chon perle. Un filetto de perle. Una scufia d'oro *[s. Seite 276]*.
Do filetti de perle, et un cavezetto *[Kopfschmuck]* di perle. Granatte
25 filze nº. 9.
Ambra grisa onze 21. Ambra negra onze 6.
Corone d'osso bianco dozene nº. 24.
Ambra negra diversa L. 12.
Ambre dorade diverse negre miera *[migliaia]* nº. 25.
30 Ambre ditte grosse nº. 450.
Corone d'osso dozene nº. 40.
Corali tondi diversi L. 36. Porcelette L. 190.
Pasta de Levante L. 2 on. 10. Savonetti L. 54.
Storas L. 125. Balle de savon L. 800.
35 Ogio de spigo in do *[due]* zare L. 125.
Zuche d'aqua rosa nº. 650.
Aquariosa chietta L. 185. Verezelli *[Glasperlen, s. Seite 325]* L. 12.
Margaretine L. 8. Terra da garofoli un baril.

Tutti li rotami della volta in casa:[1])

40 Rottami de corali li quali sonno in botega de Isepo.
Corali tondi con tara colli nº. 12, peso L. 4 on. 3.
Coralli grosi con tara filze nº. 8, peso L. 4 on. 9.

[1]) *Die zurückgesetzten Gegenstände im Keller des Hauses.*

1577 Corali in filze da turchi peso L. 3 on. 6.
Corali menudi senza tera *[tara]* L. 16 on. 9.
Tane de corali *[?]* L. 24.
Ambra zalla grosa et menuda L. 17.
Ambre negre grosse et menude L. 34. 5
Ambre a fazette grose et menude negre peso L. 32.
Ambre negre de piu sorte in corone L. 34.
Crestalli de piu sorte tra picoli et grandi in filze in diverse scatole.
Perfumegi in una scattola L. 12.
Corone d'osso bianche de diverse sorte dozene n°. 31. 10
Corone d'ebano de diverse sorte dozene n°. 8½.
Spago da littere *[Bindfaden für Briefe]* L. 4.
Balle n°. 3 di crestallo et uno per da crose di crestalo.
Crestalli menudi a fazette in una scatola.
Una casella de rottami de paternostri de piu sorte. 15
Ambri torbidi — in canaletti[1]) L. 3 on. 8.
Chavalieri d'ebano grandi et piccoli dozenne n°. 8.
Bossoli da mestura di diverse sorte. Una scattola con corone de ambri zalle L. 1½.
Una scatola con pene da scriver dentro, semola de stores in una scattola L. 21. 20
Una scattola con diversi ambri dentro con pasta de Levante et bizinelle *[Bagatellen]*.
Chalamitta biancha et negra in una scatola.
Ambre dorade grose negre n°. 1400. 25
Ambri menudi negri indoradi n°. 6000.
Perfumego dozenal L. 4.
Stores L. 13. Polvere de garofoli L. 20.
Irios in una scattola L. 10.
Coralli *[a]* olivetti L. 16½. 30
Ogio de nose *[noci]* in una scatola L. 2.
Belzuin de piu sorte L. 3. Savon de cervo L. 3.
Storas in do scattole L. 2.
Machalepo *[s. Seite 328]* in una scattola et spago da lettere et seda da lavar le man et porcelette, tre boze d'aquarosa de piu sorte L. 24. 35
Dozene d'osso biancho n°. 16½.
Coralli a oliva grossa et uno ramo hover radise peso L. 2.
Calcidoni a oliva in filze n°. 1000.
Paternostranni per bottega de piu sorte et sportelle *[Körbchen]*.
Pasta de Levante L. 1½. 40
Una centura fornida d'arzento in pegno *[als Pfand]* per L. 3.
Bossoli de piombo et de corno, et de altre sorte per bottega, storas chalamitta in una scatola in goma *[gomma]*, in tutto L. 5.

[1]) *Schlechte Bernsteinstückchen in Kästchen verwahrt.*

1577

Uno ligazzo de pezze rosse de L. 2.
Ambra zalla greza */unbearbeitet/* L. 26.
Oldano parte in bale et parte in pan L. 56.
Do squelle[1]) de bronzo, un per */paio/* de balanze con suo marcho, do gargatoni, un morter de bronzo, do piere con i so */suoi/* corenti da striar[2]), muschio, diverse bozette con ogio */oglio/* de piu sorte.
Corone d'osso biancho dozene n°. 12.
Corone d'ebano falso dozene n°. 19.
Ambri negri menudi a fazette miera 6.
Una gorziera da can de cuoro.
Uno perfumego, tre libri a stampa piccoli, suchette */zucchette/* de diverse sorte, in ditta bottega con tre fiaschi.
Uno horiol */oriuolo/* de legno.
Ogio de garofolli L. 4.
Ogio de spigo L. $^1/_2$. Legno aloe L. $19^1/_2$.
Aquarosa schietta in tre zare L. 300.
Muschio de Ponente onze 14.
Muschio de Ponente onze 11.
Vesige de Levante peso onze 3.
Ambra gresa */grigia/* in una scattola onze $3^1/_2$.
Ambra negra onze 4.
Muschio de Ponente in vesige onze $1^1/_2$.
Zibetto in doi vasi netto onze 20.
Scattole et casselle et altri fornimenti di bottega.
Squelle numero 3 di mettallo.
Savon damaschin, savonetti et balle L. 138.
Un morter de bronzo peso L. 36.
Aqua dangola L. 360.
Savon damaschin L. 25.
Una baretta de veludo rizo.

Robe ne l'altro bottegin contiguo a l'altro, a refuso, stimade per quello che sonno:

Vanti */Guanti/* de monton su le maze in tutto dozene n°. 54.
Vanti dopij in tutto perra */paia/* n°. 16.
Sopravanti */Überhandschuhe/* da magia */da maglia, gestrickt/* perra n°. 29.
Vanti de cavra perra n°. 25.
Vanti da . . . et da mezi dei */diti/*, dozene n°. 8.
Vanti alla francese con la tromba de veludo perra n°. 13.
Vanti fodradi de roverso pera n°. 27.
Vanti de morachin */von maurischem Stoff/* perra n°. 14.

[1]) *Grosses gebauchtes Geschirr (Boerio).*
[2]) *Wohl die Steine, die der Aberglaube (per strigare) noch heute kennt, die, wenn man sie bewegt, klingen als seien sie mit Steinchen gefüllt.*

1577 Vanti simili perra n°. 6.
Vanti a mezo dedo *[dito]* bresani *[bresciani]* perra n°. 31.
Vanti con ninfe a mezi dedi perra n°. 12.
Vanti de monton perra n°. 50.
Vanti de fior *[mit Parfüm]* perra numero 17. 5
Vanti desvisidi *[?]* de monton dozene n°. 23.
Pelle da vanter *[da guantiere]* tra negre et bianche n°. 60.
Montoni camozzadi *[wie Gamsleder]* pera n°. 57.
Borse da cuser *[da cucire, Nähbeutel]* numero 48.
Chavretti chamozadi dozene n°. 3. 10
Borse desfornide dozene n°. 8.
Montoni tarizadi *[schlecht]* n°. 4.
Spechi da 17 miniadi numero 4.
Spechi miniadi grandi da 28 n°. 2.
Casse miniade da spechi n°. 12. 15
Scarpe da Roma pera numero 4.
Balle da lavar le man L. 100.
Una zaretta de rame con aqua de cedro L. 20.
Una cesta con rottami.
Bottoni de diverse sorte dozene n°. 330. 20
Zare de terra con aqua de cedro in tutto L. 320.
Una zara *[s. Seite 353]* de rame piena de aqua de cedro L. 100.
Sachetti da spetie chuzidi *[cuciti, genäht]* et deschusidi dozene n°. 100.
Pelle da fodrar vanti, cioe agneletti n°. 100.
Pelle de montoni n°. 30. Pelle de montoni n°. 40. 25
Pelle de montoni n°. 32.
Doi scattole con passetti da centurin dentro.
Balle finide n°. 65. Balle lavorade n°. 24.
Semola de storas L. 36. Rottame de pelle.
Calze de stame longe intriege *[intiere]* perra n°. 6. 30
Calze curte de stame pera n°. 3.
Stringe *[Schnürband]* da Napoli dozene n°. 66.
Balle muschiade n°. 18.
Uno roselin fatti da tenir centure[1]) in una scattola balle fornide n°. 30.
Una scattola con savonetti n°. 10. Bozze de vero n°. 7. 35
Aque de diverse sorte dentro in dette bozze.
Vanti lavoradi perra n°. 13. Perfumegi L. $1\frac{1}{2}$.
Una scattola con bottoni despiradi et inpiradi piena.
Una camisiola de lanna. Uno pezo de roverso *[Futterstoff]*.
Scriminali d'osso n°. 550. 40
Centurini desfornidi n°. 21.
Zuchette lavorade de seda n°. 16.
Zuchette coverte de pagia *[paglia]* n°. 7.

[1]) *Gürtelschliesse in Form einer Rose oder Rosette*

Una manizza *[manichino]* de conij *[di conigli, von Kaninchenfell]*. Vanti da Roma pera nº. 6. 1577
Zibetti, mesture et muschi in piu bossolli.
Gargaroni, morteri de bronzo et balanze et marco pezi nº. 16.
5 Uno cortello col manego de avolio con vera *[ghiera, Ring]* de arzento.
Piere nº. 4 de diverse sorte.
Bottoni a sachola *[?]* dozene nº. 22.
Bottoni a sacolla dozene nº. 16.
Bottoni de crestallo de piu sorte dozene nº. 11.
10 Vanti de monton pera nº. 4.
Vanti de cavra pera nº. 3, in tutto nº. 7.
Bottoni de smalto in una scatola.
Bossoli da mestura de diverse sorte.
Una carta con polvere da nettar denti.
15 Cavezzi *[Reste]* de cordella de diverse sorte de seda.
Cavezami de diverse sorte da cao[1]) in una scattola.
Manize *[s. o.]* de pelle de diverse sorte pera nº. 8.
Manize de Londra perra nº. 4.
Zuchette coverte de pagia nº. 22.
20 Savonetti nº. 16. Scarpe alla romana perra nº. 4.
Vanti refatti alla refusa in una carta.
Una cuogoma *[Kochtopf]*.
Zuche nº. 3 de ogij odoriferi.
Uno mazo de forfette dozenal.
25 Cordoni in carte de diverse sorte de seda.
Poste a rede de diverse sorte et piu colori in una cassella. Poste de filexelo *[s. o.]* pezze nº. 3.
Forme perra nº. 4.
Una scattola con piere datorno.

30 Robe diverse tachade *[ataccate]* in bottega stimade a refuso.

Poste de seda torta *[schlecht]* braza nº. 10.
Bottoni de diverse sorte dozene nº. 1979.
Camoze *[aus sog. Gamsleder]* perra *[paia]* nº. 5.
Pezze de cordella de lana intriege nº. 41.
35 Muschio de Ponente onze 6. Ambra onze 2.
Un ferariol *[Mantel]* de sagia *[frz. serge]* negra fabriana.
Dui colli de coralli et uno pocho de ambri negri.
Vanti de fior *[s. o.]* dozene nº. 6.
Item pera nº. 3 de vanti ditti.
40 In uno bancho rottami de corali.
Scattole, cassellette bianche, et altre bagagie per bottega.

[Omissis.]

---

[1]) *Reste von verschiedenen Arten Kopfputz (cao = capo.)*

1577 Ego Joannes Franciscus Niger Curiae Proprij notarius subscripsi etc.

[Venezia, Archivio di Stato, Sezione Notarile: Miscellanea notai diversi. Inventari B. 42].

V. und VI.

Zwei Kammgeschäfte. 5

Die beiden letzten Inventare, die wir mitteilen, sollen eine Vorstellung von den Geschäften der «Pectinarii», der Kammhändler, geben. Wie man sieht, ist der Titel wieder nicht ausschliesslich zu nehmen. Der eine hat ausser der grossen Menge von Kämmen Fingerhüte, Bürsten, Schnallen und vor allem ein reiches Lager von Zierfedern; seine Ware 10 ging, nach den Schuldnern zu urteilen, bis nach Mailand und Piacenza. Der andere handelt mit Scheren, Messern und kleinen Sägen; das Inventar führt auch sein Handwerkszeug auf.

V.

Kammgeschäft des Meisters Bernardino Damiani «zum Kreuz». 15

1549 1549 indictione septima die sabbati quartodecimo mensis Decembris.

Constituti coram testibus et me notario infrascriptis venerandus D^s^. presbiter Martinus Damiani, honesta Domina Pulissena relicta et superstes commissaria ex forma testamenti q^m^. magri. Bernardini Damiani, pectinarij sub insigne Crucis in confinio sancti Salvatoris, rogati die sabbati 20 decimo octavo mensis Maij nuper ellapsi completi et roborati manu mei dicti notarij Rivoalti et Franciscus filius dictae Dominae Pulisenae et q^m^. magri. Bernardini, unanimes et concordes presentaverunt mihi dicto notario quemdam inventarium factum et scriptum de eorum communi concordio manu dicti 25 venerandi D^ni^. presbiteri Martini (sic affirmantium) de bonis que fuerunt dicti q^m^. magri. Bernardini etc.

[Omissis.]

Et prima li debitori infrascritti:

Franceschino pettener die *[deve]* dar per resto . .	L.	4 s. 16.	30
Mro. Stephano feraler *[Eisenhändler]* die dar per resto	„	5 „ 17.	
Zuan Jacomo pettener in Modena	„	10.	
Battista marzer in Perosa	„	62.	
Cristofol Rayter todescho	„	46.	
Cristofero patrino in Bressa	„	62.	35
Maistro Battista pettener	„	10.	
Maistro Aluis pettener	„	27 s. 10.	

1549

Mathio corteler sul canton. . . . . L. 20.
Vicenzo spechier . . . . „ 27.
Pavol bareter in Vicentia . . . . „ 61.
Maistro Candio. . . . . „ 20 s. 5.
5 Mro. Nadal penachier *[pennaiuolo]* . . . . „ 39 „ 2.
Zorzi marzer *[mercanter]* in Vincentia . . . . . . „ 259 „ 16.
Zuan Andrea perfume in Piasenza . . . . „ 32 „ 10.
Miser Fortunal perfume in Milan . . . . „ 209.
Jacon Bascape . . . . „ 234.
10 Francesco Ludovico Costa . . . . „ 62.
Tognetto perfume in Milan . . . . „ 35 s. 9.
Baldesera Sola . . . . „ 108.
Lorenzo Pastoso ducati 23.
Le robe che sono in Crema per la fera *[Messe]* del 1550 sono ducati 300.
15 Le robe in Milan over crediti over dienar *[denari]* ducati 200.

[Omissis.]

In bottega del qm. maistro Bernardino:

Et prima casse da cinque petteni fornite . . . . . . no. 4.
Item casse trei petteni fornite. . . . . „ 14.
20 Item casse da dui petteni da fornire . . . . „ 1.
Item casse da dui petteni fornite. . . . . „ 2.
Item scevole *[sevole]* da testa . . . . „ 26.
Item scevole da petteni . . . . „ 36.
Item casse da petteni da coprir . . . . „ 90.
25 Item petteni de hebano . . . . „ 72.
Petteni de busso avenadi *[geadert]* . . . . „ 28.
Item petteni dal dente tondo de busso . . . . „ 900.
Item petteni da caravana de busso . . . . „ 400.
Item dezeali *[Fingerhüte]* de avolio . . . . „ 750.
30 Item dezeali de avolio cerchiati de arzento . . . . . „ 90.
Item penaruoli de avolio. . . . . „ 48.
Item canelle de avolio . . . . „ 30.
Item bolladori *[Petschafte]* de avolio . . . . „ 17.
Item fibie *[Schnallen]* de avolio et buffalo . . . . . . „ 7.
35 Item peteni de avolio de caravana . . . . L. 290.
Item petteni dal dente tondo de avolio. . . . . . . „ 84.
Item stelle de avolio da lavorar . . . . „ 100.
Item avolio da segar in denti . . . . „ 3100.
Item bussi da segar . . . . „ 500.
40 Item penne negre rize lavorade . . . . no. 2500.
Item penne folle lavorade . . . . „ 1000.
Item penne fine negre lavorade . . . . „ 2400.
Item penne grise lavorade . . . . „ 150.

1549

Item penne rize lavorade bianche	nº.	330.
Item penne bianche lavorade	„	160.
Item penachini bianchi lavoradi	„	600.
Item vanti de lana	„	60.
Item manichi de lana	„	40.
Item penne de caravana	L.	100.

5

Et hic est finis dicti inventarij. Actum Venetijs ad fenestram apothecae dicti q^m. magistri Bernardini sub insigne Crucis sitte in confinio sancti Salvatoris presentibus magistris Marco Georgij Onferdorben da Lansper sub ducatu Baveriae lautario, et Baptista Jacobi de Rippa Tridenti centurario utrisque in merzaria, testibus ad premissa vocatis adhibitis specialiter et rogatis. 10

Ego Zacharias de Priolis apostolica imperiali et veneta auctoritatibus notarius, quoniam hoc exemplum aliena manu scriptum prothocollo meo conforme inveni, ideo ad premissorum confermationem subscripsi.

[Venezia, Archivio di Stato, Sez^e. Notarile, Miscellanea notai diversi. Inventari B. 38.] 15

VI.

Kammgeschäft des Francisco de Goldis «zur Sonne».

1566

1566. 26. Augusti. 20

Inventarium rerum et bonorum que fuerunt q^m. ser Francisci de Goldis pectenarij ad insigne Solys in marzaria ad sanctum Julianum, acceptatum de mandato clar^mi. D^ni. Gasparis Rhenierio dignissimi advocatoris Comunis ad instantiam et in presentia ser Joannis Antonij Zambelli a curaminibus aureis commissarij ut dixit dicti q^m. ser Francisci et D^ne. Mariete uxoris ipsius q^m. ser Francisci, et primo. 25

In Botega:

Casse da peteni vuode	nº.	37.
Calzadori *[Stiefelanzieher]* dozene	„	8.
Sevolle da testa	„	99.
Sevole da peteni donzene	„	4.
Peteni de ebano numero		202.
Peteni de sandalo	numero	26.
Ferrali de tella	„	12.
Forfette pizole schiete de Scharparia *[s. S. 319]*	„	11.
Forfette dorade	„	14.
Forfette dorade da barbier	„	3.
Cortelli de Scharparia con manego de osso doradi	„	11.
Peteni de busso de piu sorte	„	350.
Stelle de lignazo *[Holzsplitter]* de piu sorte da	„	400 in circa.

30 35 40

1566

Segetti *[seghe piccole]* spessi da peteni . .	numero	6.
Segetti barbieri	„	2.
Siege *[Seghe]* barbiere	„	2.
Grosieri	„	3.
5 Siege spessi	„	4.
Siege trocarine	„	4.
Greviere *[Gewichte]*	„	2.
Pianette	„	3.
Recuroni *[grobe Feilen]*	„	2.
10 Recure *[Feilen]*	„	2.

Il segnal dal sol de la botega.

[Omissis.]

In una altra cassa:

Peteni d'avolio da lira pizoli et grandi . .	numero	250.
15 Stelle d'avolio da lira tra grande et pizole.	„	150 in circa.
Stelle de ebano pizole	„	30 „ „
Denti d'avolio fra grandi et pizoli	„	9

ne li quali sono sette mezani et doi pizoli.

[Omissis.]

20 Ego Jo. Baptista de Raspis publicus bergomensis notarius q^{m}. D^{ni}. Jo. Francisci p^{tis}. interfui rogatus quia de eis infrascriptum seu infrascripta confeci et publica fide subscripsi.

[Venezia, Archivio di Stato, Sezione Notarile, Miscellanea notai diversi, Inventari B. 41.]



Nachruf

an

Dr. Gustav Ludwig

von

W. Bode.



Dr. Gustav Ludwig.

Das erste Mitglied, das seit der Erweiterung unseres Instituts der Verwaltung hinzugewählt worden ist, Dr. Gustav Ludwig, ist uns leider als der erste durch den Tod entrissen worden. Nicht viel länger als ein Jahr hat Ludwig dem Ortsausschuss angehört; einer Sitzung hat er, da er seit mehr als Jahresfrist fast immer krank darniederlag, nicht mehr beiwohnen können, und doch hat er auf die letzten Beschlüsse des Instituts schon wesentlich eingewirkt; sein Anteil an der ersten Publikation, die in diesem Bande vorliegt, ist der umfangreichste, und die Resultate seiner Forschungen werden für eine Reihe von Jahren einen wesentlichen Teil dieser Publikationen ausmachen. Hat doch der wackere deutsche Forscher dem Institut, nachdem er dafür gewonnen war, auch über den Tod hinaus noch die Früchte seiner Tätigkeit gesichert: sein ganzer literarischer Nachlass mitsamt den ausserordentlich zahlreichen Kopien von unveröffentlichten auf Kunst bezüglichen Inventaren der Venezianischen Archive und dem reichen photographischen Apparat ist Eigentum des Instituts geworden.

Nur ein Beitrag aus der Fülle der Studien auf Grund seiner Urkundenforschungen, die er schon halb fertig im Kopf mit sich herumtrug, hat noch aus Ludwigs Feder für die Institutspublikationen vollendet werden können; dieser ist aber besonders wertvoll dadurch, dass Ludwig in der Einleitung sich über das Gebiet, welches er zu bearbeiten begann, und über die Art, wie er es erforscht hat, Aufschluss gibt. Er tut dies in der naiven, frischen Weise, die seiner einfachen, fliessenden und klaren Unterhaltung gleicht und vom Wesen des Mannes wie des Forschers ein charakterisches Bild gibt. Auch die Art, wie dieser letzte Aufsatz entstand, gibt einen feinen Zug dieses Bildes: erst im November, als die schmerzvolle Gicht in neuen, immer gefährlicheren Anfällen Ludwig schon dauernd auf das Krankenbett gezwungen hatte, traten wir mit der Bitte an ihn heran, noch einen Beitrag für den ersten Band der Publikationen beizusteuern; zwei Monate später lag die Arbeit bereits in Korrektur

vor, und ihr hat er noch die seltenen Stunden der Ruhe in dem langen, schweren Todeskampf gewidmet.

Gustav Ludwig wurde als Sohn eines Arztes im Jahre 1852 zu Bad Nauheim geboren. Wie der Vater widmete er sich dem Studium der Medizin und liess sich als praktischer Arzt in London nieder, wo er am deutschen Hospital eine Anstellung erhielt. Zwanzig Jahre war er hier tätig, bis heftige Anfälle einer schweren Gicht ihm die Ausübung seines Berufes unmöglich machten. In den herrlichen Sammlungen Londons hatte Ludwig eine besondere Neigung zum Kunststudium bekommen, welches er praktisch auch dadurch betätigen konnte, dass er einem seiner Patienten, Mr. Henry Doetsch, beim Sammeln behilflich war. Als er durch seine Gicht gezwungen war, London zu verlassen, um in Venedig, dessen Klima ihm für sein Leiden besonders günstig erschien, eine neue Heimat zu suchen, wurde die Beschäftigung mit der alten Kunst seine einzige Freude und bald sein neuer Beruf. Die venezianischen Maler der Renaissance waren das Ziel seiner Studien; es entsprach seiner eigentümlichen Begabung, wie sie sich in der vorliegenden Arbeit über das «Restello» deutlich bekundet, dass er seine Studien weniger auf die stilistische als auf die archivalische Seite richtete. Seine ausserordentliche Veranlagung für Sprachen und Sprachvergleichung wie seine grosse Belesenheit und sein eiserner Fleiss ermöglichten es ihm, sich in dieses ihm völlig fremde Gebiet so rasch einzuarbeiten, dass er in wenigen Jahren für die Kunst und Kultur Venedigs einer der bedeutendsten Kenner wurde, und dass mit dem tieferen Eindringen in die Materie sein Gesichtskreis und das Gebiet seiner Forschung sich immer mehr erweiterte. Über die Art und Gründlichkeit seiner Arbeit, über das System seiner Archivforschung für das weite Gebiet der Kunst und über ihre Verwertung in der Zusammenarbeit mit der Literatur und Monumentenkunde gibt Ludwig selbst in der Einleitung eingehende Auskunft. Die Archive der Lagunenstadt und einen Teil der Archive der Terra ferma von Venedig hat er mit Hilfe der jungen Archivbeamten, die er für seine Arbeit zu interessieren und einzustudieren wusste, auf das gesetzte Ziel hin nahezu durchgearbeitet, und die ausserordentliche Fülle von Urkunden, die sich dabei ergab, hat er teils noch selbst für die Veröffentlichung fertig gestellt teils in Abschriften wohl geordnet dem Institut hinterlassen. Ihre einfache regestenartige Veröffentlichung chronologisch oder nach den verschiedenen Materien würde nicht in seinem Sinne sein. Die Nutzbarmachung der wertvollen Inventare erfordert infolge der grossen sprachlichen und sachlichen Schwierigkeiten eine so ausgedehnte, eingehende Kenntnis von Zeit und Ort, dass ihre Veröffentlichung nur mit einem ausführlichen Kommentar von wirklichem

Nutzen sein kann. Der vorliegende Aufsatz über das Restello zeigt, in welcher Weise Ludwig sich dies gedacht hat. Wenn auch niemand ihm soweit folgen kann und darin erreichen wird, so hat er doch selbst noch bei Lebzeiten die Fortführung der Arbeit ermöglicht. Dr. Rintelen war seit letztem Sommer sein Mitarbeiter, und mit seiner Hilfe ist auch dieser erste Aufsatz schon entstanden. Es steht daher zu hoffen, dass es ihm und andern jüngeren Kräften gelingen wird, sich in das von Ludwig aufgesammelte Urkundenmaterial und in die Kunst- und Kulturgeschichte Venedigs weit genug hineinzuarbeiten, um die reichen Schätze, die er in aufopferndem Fleiss zusammengebracht hat, in einer des Verstorbenen würdigen Weise zu veröffentlichen.

Über Ludwigs Charakter und Wesen sei es mir gestattet, hier die Worte folgen zu lassen, mit denen ich einen Nachruf an den Freund in der „Kunstchronik“ beschlossen habe:

Mit Rührung und Dankbarkeit werden wir alle stets an den Einsiedler im Cappello nero zurückdenken und an die geweihte Stelle, wo er vom Krankenlager aus, die Türe nach dem Vorplatz stets gastlich geöffnet, bis zu seinem letzten Atemzuge Kunstfreunde jeder Art und jedes Landes zuvorkommend empfing, mit Rat und Tat jedem zur Seite stand; wo er umgeben war von grossen Schränken, Koffern und Kisten, in denen die Abschriften von tausenden von Urkunden und zahllose Photographien in so musterhafter Ordnung aufgestapelt waren, dass sein Diener jede einzelne sofort herausfinden konnte, wenn Ludwig selbst an das Bett gefesselt war. Seine Gutherzigkeit, seine Gefälligkeit kannten keine Grenzen. Auf jede Frage, die nur entfernt in sein weites Gebiet fiel, gab er Rede und Antwort, erteilte er in bogenlangen Briefen, unter reicher Beilage von Urkunden und Photographien, genaueste Auskunft. Ludwig war ein begeisterter Verehrer und Anhänger Cavalcaselles, von dessen Geschichte der italienischen Malerei er zu sagen pflegte, wenn man einmal einen recht originellen Fund gemacht zu haben glaube, so könne man sicher sein, dass man unter drei Malen zweimal schon alles irgendwo versteckt in Cavalcaselles Buche finde; und doch, welchen Freund oder Schüler Morellis hätte er das je nur fühlen lassen! Wie treulich ist er allen beigesprungen, die ihm bei seinem grossen Werke behilflich waren. Wo er einen Mitarbeiter finden konnte, stellte er sich in den Hintergrund, liess er ihm die Früchte der Arbeit und alle Ehren zuteil werden, während er die meiste, wenn nicht alle Arbeit tat und alle Auslagen bestritt. Es war aber auch, als ob seine Begeisterung alle entflammte, alle zur Mitarbeit fortriss. Wie hat er die Kunstforschung in Venedig gehoben und hat allen Forschern dort zur Seite gestanden! Zahlreichen deutschen Kunsthistorikern ist er behilflich gewesen, war er ein Hauptanziehungspunkt bei ihrem Aufenthalt

in Venedig; dem jungen deutschen kunsthistorischen Institut in Florenz ist er, kaum mit ihm in Beziehung, durch seine Mitarbeit aufs kräftigste beigesprungen; englische und französische Kunstfreunde haben seinen Rat mit gleichem Erfolg eingeholt.

Dem einfachen Fremden, der nur für Kunst und Wissenschaft gelebt und für andere sich stets aufgeopfert hatte, dem bescheidenen Einsiedler, welchem jede Rücksicht auf seine Person, jede Ehrung zuwider war, hat Venedig an seiner Bahre eine Huldigung dargebracht, die den Mann und die Stadt, welche er über alles liebte, gleichmässig ehrt. In San Marco wurde ihm das feierliche Totenamt gelesen; der Sindaco und die höchsten Vertreter von Kunst und Wissenschaft sprachen warme Worte des Dankes und der Anerkennung, und schwarze Gondeln geleiteten den stillen Mann hinaus nach San Michele, dem „Wallfahrtsort der Venezianer, welche dort die Gräber ihrer Toten schmücken und in stiller Abgeschiedenheit der Rückerinnerung mit ihnen leben,“ wie er selbst die Toteninsel Venedigs genannt hat. Wenige Deutsche im Auslande haben den Scheidegruss, den ihm der Direktor des Staatsarchivs in Venedig, Professor Malagola, nachrief: „O Germania gloriosa salve!“, so wohl verdient wie Dr. Gustav Ludwig.

W. Bode.

GLOSSAR.

Achanine, alkanine (arabisch), Parfümflasche, 271, 295.
agi, aghi, Nadeln, 321, 326.
„ da pomolo, Stecknadeln, 325.
albeo, albero, 207.
albarello, Pomadentopf, 271, 295, 322.
allogare, in Auftrag geben, 21.
ambra, 269, 293.
ambracan, 269, 293, 321.
ancino, anzino, uncino, Häkchen, 197, 211.
ancipresso, anzipresso, arcipresso, Zypresse, 207, 208.
antico, altmodisch, 199, 210, 301.
anzino s. ancino.
argento, arzento basso, geringes Silber, 353.
armario, armer, armadio, Schrank, 339, 352.
arroti, Beigeordnete, Kommissionsmitglieder, 20.
arte, Zunft, 19.
artefici, Zunftmitglieder, 20.
attaccatabarro, Kleiderrechen, 188.
avenado, geadert, 359.
aventario, inventario, 316.
azal, azale, azalo, acciaio, eigentlich Stahl, vielmehr stahlartig blanke Spiegelmasse, 307, 321, 327.
aze, accia, Leinfaden, 300, 323, 326, 343.
azoche, acciochè, 310.
azonto, aggiunto, 310, 311.

Bacil, Becken, 198, 331.
balasso, Rubin, 353.
balconus (lateinisch), Balkon, 163, 164.
balle, Kapseln, 344.
balote, 325.
balzo, Haarbeutel, 276, 279.
belzin, belzuino, Benzoe, 324, 330, 348.
ben (arabisch), Frucht der Ghianda unguentaria, 328, 334.
bereter, Mützenmacher, 203.
beretino, bigio, aschgrau, 298, 300, 321, 338.
biancha, weisse Schminke 330.
bine de vero, 334.
bisse, Schläfenlocken, 277, 282, 283.
bixogno, bisogno, 310.
bizinelle, Bagatellen, 354.
bocete, boccette, Fläschchen, 350.
bochaline, Gläser für Sanduhren 333.
bocholo, 316.
bogir, bollire, 350.
bolladori, Petschafte, 359.
bossoli, bussoli, Büchsen, 271, 294, 322, 325, 344, 354, 357.
botteselle, Trinkbecher, 344.
boze, Massgefäss, 340.
bozette, Parfümflaschen, 271.
braza, braccia. Ellen, 296, 329, 338.
bresani, bresciani, 356.
brusato, brucciato, 316.
buonuomini, Mitglieder der Signoria, 21.
buseto, piccolo buco, piccola entrata, 87.
buso, busso, Buchsbaum, 294, 323, 327, 329.
busseta, 294.
bussoleti (s. bossoli), 320, 329.
busta, Umschlag, Futteral, 182, 302, 312, 321.
butra, 334.

Caceta, Schöpflöffel, 339.
caenella, catenella, Kettchen, 320, 326.
calzadori, Stiefelanzieher, 360.
cambra, cambraia, feine Leinwand, 299.
camerario, Schatzmeister, 20.
camisola, Säckchen, 348.
camozzado, wie Gamsleder gearbeitet, 356.
can, 325, 327, 333.
canevazetta, grobgewebt, 188.
canoni da busta, 325.
cao, capo, Kopf, 304, 314, 357; Plur. cai, cavi, chavi, lat. capita, die Enden des Fazuol, 272, 295ff. (vgl. cavezzo).
capa, Sammelname für Muschelarten, 336.
capitello, Tabernakel, 215.
caramal, calamaio, Tintenfass, 343, 347.
carateli, caratelli, Fässchen, 339.
carta, carta pesta, Papiermaché, 330.
cartoline, Gold- oder Silberfäden 282, 288, 300.
casaca, wohl giacca, Oberkleid, 338.
cassa, chassa, Kasten, 301, 310.
„ da conzar el cao, da conciare il capo, Frisier- oder Toilettenkasten, 302, 304, 312, 314.
„ da petenni, Kammkasten, 302, 304, 312, 320.
„ Rahmen, 338.
casselere, Cassonemacher, 301.
cassella di banca da letto, 305.
catromisi, catrame, Teer, 340.
cavalieri, chavalieri, 323, 324, 354.
cavezzo (vgl. cao), Endchen, Rest, 272, 357; cavezetto und cavezame, 353, 357,
cavo s. cao.
cavron, caprone, 336.
centura, cintura, Schnur, Kette, 320.
centurin, Armband, 353.
cenzer, cignere, umgürten, 293, 294.
cha, casa, 209.
chasso, Mieder, 311.
chavo s. cao.
chuzido, cucito, genäht, 356.
cilela s. girella.
cingiaro, cinghiale, 325.
coa s. coda.
cocognèla, Stirnlocken, 277, 288.
coda, cova, coa, Schweif zum Aufstecken der Kämme, 193, 263, 280 bis 286, 302.
comenzare, cominciare, 311.
compare da l'anello, Trauzeuge, 311.
compido, compíto, fertig, 316.
conij, conigli, Kaninchen, 357.
conza da cao s. cassa da conzar el cao.
corame, corrame, curame, cuoiame, Leder, 313, 343.
corarechij s. curarecchij.
cori, cuori, Herzen, 324.
cornisoni, cornicioni, 345.
coro s. cuoro.
corona, Rosenkranz, Kette, 269, 320, 322, 322—324, 326, 327, 329, 330, 334; Schnur, 320, 336.
corteler, Messerschmied, 359.
corteli, coltelli, Messer, 319, 353, 357, 360.
cortisella, piccola corte, corticella 74.
cossin, cussino, cuscino, Kissen, 345. 347.
cova, s. coda.
cristallo, cristalo de montagna, Kristallglas 318, 321, 328, 329, 330, 348.
cristalli, cristallini, Kristallglasperlen, 319, 320, 326.
crosete, crocette, Kreuzchen, 324, 325, 329.
cuogoma, Kochtopf, 340, 350, 357.
cuoro, coro, cuojo, Leder, 285, 312, 313, 337.
cupi, tegole, Ziegel, 90.
curarechij, corarecchij, Ohrlöffel, 321, 336.
cuser, cucire, 356.
cuslieri, franz. cuillères, Löffel, 328.
cussi, così, 310.

Dare spaccio, vollenden, 39.
datorno pe, in betreff, 310.
dedo, deo, dito, Finger, 355, 356.
delicanze de pasti, 311.
depento, dipinto, 203, 207.
descasado, ohne Rahmen (s. o. cassa, Rahmen), 336.

desfornido, noch ohne feinere Bearbeitung, 313, 320.
desligado, ungefasst, 320.
despirado, sfilato, 325, 333.
devisado, divisado, 284.
dezeal, digitale, ditale, Fingerhut, 320, 322, 359.
die, deve, 358.
diese, dieci, 335.
dize, dice, 68.
do, due, 203, 206, 288.
donzello, Serviertischchen, 302, 303.
donzena, Dutzend, 320.
dozenal, geringe Dutzendware, 346.
drappo, Gewebe von reiner Seide, 348.

Facete, a —, fassettiert, 320.
fare arte, geschäftlich tätig sein, 39.
fazuol, Tuch, Vorhang, 272 ff., 295 bis 300.
fera, fiera, Markt, Messe, 359.
feraler, Eisenhändler, 358.
ferariol, Mantel, 357.
ferri, Stricknadeln, 321.
ferro da restello, Eisenstreifen am Restello, 195, 287.
fileselo, filexelo, Seidenfaden, 349, 357.
fileti, cum —, goldbesponnen, 321.
filza, Aktenheft, 182, 183.
fogia, foia, foglia, Quecksilberbelag, 316, 317, 320.
fondelo, Untersetzer, 331.
forcelette de stagnol, zinnerne Haarnadeln, 326.
forciereti, Kästchen, 333.
forfe (forfette, forfesete), forbici (forbicette), Scheren, 319, 321, 333, 336, 357.
forselle, forcelle, 331.
foza, foggia, 312, 327, 330, 332.
frazete, frangie, Franzen, 299.
fugazine, kleine Kuchen, 337.

Ganzante, cangiante, schillernd, 311.
garbeladura, ein Gewicht, 334.
gargatoni, 340, 348.
garruzolo, Schneckenhaus, 232.
garzo, 310.

gianda, ghianda, Eichel, Mörserkeule, 331.
giaveto, eine gelbe Farbe, 326.
giesia, giexa, chiesa, 82, 331.
girella, zirella, cilela, celela, gilella, kleine runde Kapsel, Parfümkapsel, 329, 334, 347, 348.
gorziere, gorgiere, Halsband, 327, 336, 355; gorzerin, Halsschmuck, 291.
goti, gotti, 332, 340.
grande grande, sehr gross, 323.
granfo, granchio, Krampf, 326.
grasso de sotto terra, bitume, Erdharz, 330.
grattacase, Reibeisen, 339.
greso, grigio, grau, 355.
greviere, Gewichte, 361.
grezo, greggio, roh, unbearbeitet, 297, 316, 355.
gronda, grondaia, 70.
gropeto, gruppetto, 324, 326.
grotescho, 302.

Hoche s. oche.
horiol, oriuolo 355.

Impoline, ampollini, 336.
incasado, incassato, eingerahmt (s. o. cassa, Rahmen), 316, 322, 336.
infissi, unbewegliche Teile des Hauses, 191.
ingrestara, ingesterone, Untersetzer, 331, 339.
intagiado, intaiado, intagliato, 204, 207, 209, 320.
intarzi, Intarsien, 39.
intonegadura, intonacatura, intonaco, 71.
intrego, intriego, intiero, 344, 356, 357.

Lambichi, Retorten, 339.
lanziera, Waffengestell, 189.
lastrella, Glasstreifen, 317, 321, 325, 330.
laton, franz. laiton, Messing, 318, 319, 320, 324, 326, 329, 335, 345; lattexini, Messinggeschirr, 352.
laurar, lavorare, 316, 317.
lavorier, lavoro, 310.
leze, leggi, Gesetze, 311.

libreto, libretto, Taschenspiegel, Klappspiegel, 308, 309, 317, 318, 321, 334, 343.
libro dele conscientie, Protokollbuch, 312.
lisaro, 297, 300.
lissar, lisciare, schminken, 323.
luce, luse, Glasscheibe, 317, 344, 350.

Magia, maglia, Masche (Strickarbeit), 355.
magiolica, Majolika, 295, 352.
man, paar, 321.
manego, manicho, Henkel, Griff, 282, 283, 286, 331; manego da bola (bollo), Handgriff zum Siegeln, d. i. Petschaft, 327.
manili, maniglie, Armbänder, 320.
manizza, manichino, 357.
marca, Marke, 318, 327, 332.
marzer, mercante, 358, 359.
masenado, macinato, gemahlen, 320.
mastrapani, madia, Knetschüssel, 331.
mazor, maggiore, 297.
menazano, minacciano, 90.
menudi, minuti, 320, 329.
messer, Titel der Ritter, 19.
mestero, mestiero, Angelegenheit, 21.
mestura beretina, aschfarbenes Schminkpulver, 321.
mexe, mese, Monat, 311.
mezano, mittelgross, 319.
miara, migliaia, Tausende, 319.
morachin, maurisch, 355.
mortali, mortaji, Mörser, 339.
mostovalier, eine rotbraune Farbe, 180.
munege, monache, 332.
muschier, Moschushändler, 317.

Navello, avello, Sarg, 135.
noce, nozze, Hochzeit, 310.
nogera, noghera, nogara, Nussbaumholz, 208, 312—314.
nose, noci, Nüsse, 354.

Obrigar, obbligare, 28.
oche, hoche, 284, 287.
ochieti, a —, augenförmig, oval, 322.
ogio, oio, oglio, olio, Öl, 210, 347, 353, 354, 355.
oldano, Bisamapfel, 269, 270, 292; oldino, 326.
olivetti, a —, olivenförmig, oval, 323, 328.
opera, a —, gemustert 188.
operai, Mitglieder der Baukommission, 8, 21.
ormesin, leichter Seidenstoff (von der Insel Ormus), 297.
ortegin, Nesseltuch, 272, 296, 298.

Pagia, paia, paglia, Stroh, 343, 346, 356, 357.
paleta, paletta, Schaufelchen, daher Handspiegel, 316, 317, 318.
pani, panni, 338, 340.
panzudo oder in panza, gewölbt, 306.
para, pera, perra, paia, Paare, 325, 331, 339, 355—357.
parte, Beschluss, 310, 312.
paseti, pazete, pasete, 322, 325, 335, 336.
passaman, Borte, Spitzen (Posamentierarbeit), 188.
pasta di Levanto o Oldano, eine wohlriechende Masse, 269, 344.
pater noster, Aveperlen des Rosenkranzes 269.
pe, piede, Fuss, 306, 317, 338.
peceta, pezzetta, Schminkbeutel, 326.
peci, pezzi, Stücke, 326, 328.
pellice de zebellini, Zobelfell, 311.
penarolo, pennaruolo, Nadelbüchse, Pennal, 322, 326, 327.
pera s. para.
perfilato d'oro, golddurchzogen, 215.
perle di vetro, Perlen aus Glas, 318.
perosina, peroxina oder perusina, a la —, persisch, 266, 270, 282, 286, 288, 292—294.
perra s. para.
perusina s. perosina.
pese, pesce, Fisch, 284.
petani, pettini, Kämme, 346.
peteniera, Kamm- oder Toilettenkasten, 302, 303, 304.
pettener, Kammacher, 358.

peze, pezze, Stücke, 323.
piadene, piattini, Tellerchen, 332.
picholo picholo, ganz klein, 319, 321.
piera, pietra, Stein, 324.
— de aquila, pietra Etita, 319.
— de asino 319.
— con corenti da striar (strigar) 339, 355.
— pregna, Magnetstein, 319.
pinze, a —, zangenförmig gefasst, 327.
pironi, Zinken, 189, 204.
piteri, Blumenvasen, 325.
pizegare, impiccare, 336.
pizolo, piccolo, klein, 204.
pomolo, Kugelknopf, 282; s. aghi da pomolo.
pontali (puntali) da baretta, Hutzier, 320.
pontaruol 313, 314.
pontezado, punteggiato, punktiert, durchstochen, 329.
porcelana 287.
porcelette, Muscheln, 323, 324, 325, 326, 327, 333, 334, 340, 344, 353, 354.
pozzo da biondizar, hölzerner Reif zum blondfärben, 303, 314.
prede, pietre, Steine, 70 (s. auch priete).
prederia (lateinisch), cava di pietra, Steinbruch, 137.
prendere (prexo, preso), Beschluss fassen, 310.
priete, pietre, 36 (s. auch prede).
priori, Mitglieder der Signoria 21, 23.
privato, Gegensatz zu patrizio 310.
profumego, Räucherkugel, 268.
propio, proprio, eigen, 28.
puarella, puarelli, puareli, 329, 333, 338, 339.

Quaro (quadro), Spiegel, 190, 332, 337, 388.
quazono, 114.

Radice oder radise di perle 349, 353.
ramin, Kanne, 198, 211.
raso, raxi, Atlas, 188, 203.
rasteleto da arme, Waffengestell, 190.
rastelliera, Waffengestell, 190.
rastello, rastrello, 188, 310 (vgl. restello).
raxi s. raso.
raynes, rheinischer Gulden, 179.
reata, rete, Netz, 339.
recura, recurone, besondere Feile zum Spitzen der Zähne der Kämme, 361.
redesello, netzförmige Arbeit, 322, 323, 324, 325.
refilate, poste a filo, 71.
refudaia, refudame, refusaia, refusio (alles abgeleitet von rifiutare), Abfall, Ausschuss, 203, 322, 324, 325.
relogio, orologio, 349.
— svegiariol, Weckuhr, 350.
registro, Aktenband, 182.
Rens, Renzo, Rheims, 179, 297.
restelliera, Waffengestell, 189.
restello 187—190, 194, 196, 203 bis 211, 212 (vgl. rastello); ferro di restello, Eisenstreifen am Restello, 195, 287.
rizacrino, Scheitelzieher, 266.
roan, rotbraun, 181, 285.
roverso, Futterstoff, 356.
ruzano, ruzeno, rostbraun, 296, 297.

Safil, Saphir, 353.
sagia, franz. serge, 357.
salvadego, selvatico, 337.
sazo, sacco, Sack, 322.
scacheti, a —, Schachmuster, 300, 344.
scagno, Gestell, Untersatz 302, 303, 314.
scanzia, Börde, Hängebörde, 197.
scavezzon, capestro, Band, 323.
scevola s. sedola.
schiame, scaglia, Goldsplitter, 288.
schizo, schizzo, vorgearbeitet, skizziert, 323.
sciolo, soglio, Teppich, 191.
scovolo, scopino, kleiner Besen, 342, 345.
scrigno, eisenbeschlagener Schmuckkasten, 304.
scriminal, Scheitelzieher, 266, 288, 302, 321, 326, 335, 356.

scufia, cuffia, Haube, 276, 278, 353.
sculieri, franz. cuillères, Löffel, 343, 344, vgl. cuslieri.
seda (seta) da cavallo, Rosshaar, 280, 282, 284.
sedola, sevola, sevoletta, scevola, seola, Bürste in Pinselform, 193, 263, 265, 266, 280—288, 302, 314, 336, 359.
segetti, seghetti, kleine Sägen, 361.
segnali, Paternoster-Perlen des Rosenkranzes, 269, 320 (wohl Zierstücke), 323, 327, 330.
ser, Titel der Notare, 19.
sevola, sevoletta s. sedola.
— cipolla, 265.
sie, sei, sechs, 287.
siege, seghe, Sägen, 361.
signori e collegii, Signoria, 21.
smario, smeriglio, Schmirgel, 317.
smitura, mistura, 326.
so, suoi, 355.
soaza, Gesims, 190, 197, 198.
soe, sue, 311.
sopravanti, Überhandschuhe, 355.
sora mezano, sopra mezzano, über mittelgross, 332.
sotto alli diti, kleiner als die genannten, 321.
— mezzano, unter mittelgross, 322, 332.
spechio, specio, speggio, Plural spechi, spechij und spechie, Spiegel, 206, 282, 316, 321 ff., 342 ff.
— in forma di bala, oder in pomo, Spiegelkugel, 306.
specier, Apotheker, 339.
spetie, Medikamente, 331.
spexe, spese, Kosten, 310.
spontia, spugna, Tuffstein, vielleicht Bimsstein, 317.
sponzarol, sponzaruol, Schwammnäpfchen, 271, 294, 312, 314, 331.
sportella, Körbchen, 354.
squella, grossbauchiges Geschirr, 355.
squittinato, 38.
sta, stato, 310.
staiera, stadera, Wage, 340.
stantiamenti, Zahlungen, Zahlungsanweisungen, 19.
stelle de lignazo, Holzsplitter, 360.
stopare, verstopfen, 89.
stringe, Schnürband, 356.
stuchio, stuzo, vielleicht auch struzio, astuccio, Etui, Kasten, 302, 330, 335, 343, 344.
suchette, s. zuchete.
svodo, vuoto, leer, 333.

Tace, tazze, 331.
tachado, attaccato, 357.
taconi, tazzoni, 331.
taieri, taglieri, 331.
tamariso, Tamariskenholz, 324, 334.
tamisare, stacciare, durchsieben, 330.
tamisi, Sieb, 350.
tarssiado, intarsiato, eingelegt, 207.
tarizado, schlecht, 356.
techiame, tetto, Dach, 70.
tella, tela, Leinwand, 297, 298.
temperarino, temperino, Federmesser, 319, 321.
tera, tara, 354.
tola, tavola, Tisch, 331.
tolele, tavolelle, Schreibtäfelchen, 323, 325.
toso, ragazzo, 328.
trementina, Terpentin, 33.
tremoli, tremolli, zittrig gemusterte Metallfäden, 282, 298.
tripolo, Tripel, Putzpulver, 317.
tuor, torre, togliere, 311.

Uncino, Häkchen, 197, 218.
uxar, usare, 311.

Vacheta, Ausgabenbuch, 342.
vanter, guantiere, Handschuhmacher, 356.
vanti, guanti, Handschuhe, 343, 355 bis 357.
vazina, vazineta, vagina, Futteral, 313, 353.
vegnando, venendo, 90.
vela, velle, vello, velo, Schleierstoff, 284, 296, 298, 299.

vera, ghiera, Ring, 357.
— viera, Schloss, 327.
vergola, leichte Gondel, 283.
veriselli, verezelli, Glasperlen, 325, 326, 353.
vero, vetro, Glas, 204, 210, 280, 296, 316, 320, 321, 330.
vesige, vessiche, Moschusblasen, 271, 349, 355.
vetro commune, 318.
vida, vite, Schraube, in vida, gedreht, 211, 288.

Za, già, schon, 312.
zalo, giallo, gelb, 324, 325, 349.
zara, giara, Krug, Ölflasche, 334, 339, 353, 356.
zebelin, zibbelin, Zobelfell, 266, 267, 291, 311.
Zenoa, Genova, 72.
zenta, cinta, 346.
zevoleta s. sedola.
ziloscie, gelosie, imposte, 71.
zirella s. girella.
zoè, cioè, 310, 332.
zogielo, gioiello, Schmuckstück, 353.
zoie, gioie, Juwelen, 335, 336.
zornal, giornale, 342.
zuchete, zuchette, Gefässe in Kürbisform, 314, 329, 338, 340, 341, 345, 346, 348, 349, 355—357.

REGISTER.

Zusätze und Berichtigungen.

Pag. 65 *riga* 8: *invece di* e a tutti contrasti con — *legga:* e in tutti i contrasti.

„ 91 „ 18: „ „ della quale sarebber — „ della quale si sarebber.

„ 94 „ 4: „ „ di chi entra — „ per chi entra.

„ 112 „ 10: „ „ si hanno notizie di lui — „ si hanno notizie sue.

„ 133 „ *ultima prima della nota*: codesta opinione, ma nè l'uno nè l'altro . . . la suffragarono. — „ questa opinione; ma egli non la suffragò.

„ 139 „ 31: *invece di* lettera ducale — „ lettera del duca.

„ 145 „ 4: „ „ rivela — „ presenta.

„ 156 „ 10: „ „ è un bell' esempio — „ è forse esempio.

„ 158 *leggenda della fig. 48:* Chiostro di S. Maria della Passione presso Milano — „ Chiostro di S. Maria della Fontana in Milano.

„ 158 *riga* 15: *invece di* (Fig. 48 e 49) — „ (Fig. 49).

„ 160 „ 16: „ „ identità — „ assoluto ritorno.

Seite 190 *Zeile* 24—26: Der Ausdruck «un quaro (quadro) over restello» (s. Seite 204 Zeile 7) bedeutet vielmehr nach Seite 332 Anm. dasselbe wie «un spechio over restello» (so heisst es auf Seite 204 Zeile 34 und Seite 205 Zeile 7), eine Verwechslung mit einem Bilde liegt also nicht vor.

Seite 232 *Zeile* 13: *anstatt* garuzolo *bitte zu lesen* garruzolo.

„ 311 „ 1: „ agginnto „ „ „ aggiunto.

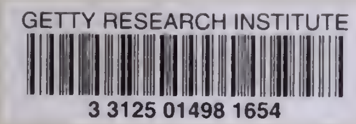
„ 332 *Anm. ist hinzuzufügen* als Seitenangabe in Bussolins Buch: Seite 40, 41.

„ 372 *ist zu dem Worte* perosina *und den dort angeführten Stellen zu bemerken*, dass zweifelhaft geworden ist, ob es wirklich von Persia herkommt oder nicht vielmehr von Perugia.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.











118a **Florence.** Kunsthistorisches Institut. Italienische Forschungen I. 387 pp. papers, notes, glossary, index, 125 text illustrations, 3 plates. 4to. Berlin 1906. Ex-library copy. $75.00

The important volume includes the documentation on Ghiberti's St. Matthew, Malaguzzi Valeri's study on the Solari, amply documented, Ludwig and Rintelen on Bellini's allegorical paintings for the Catena "restello" and much documentary material concerning Venetian art and decoration of the Renaissance.

